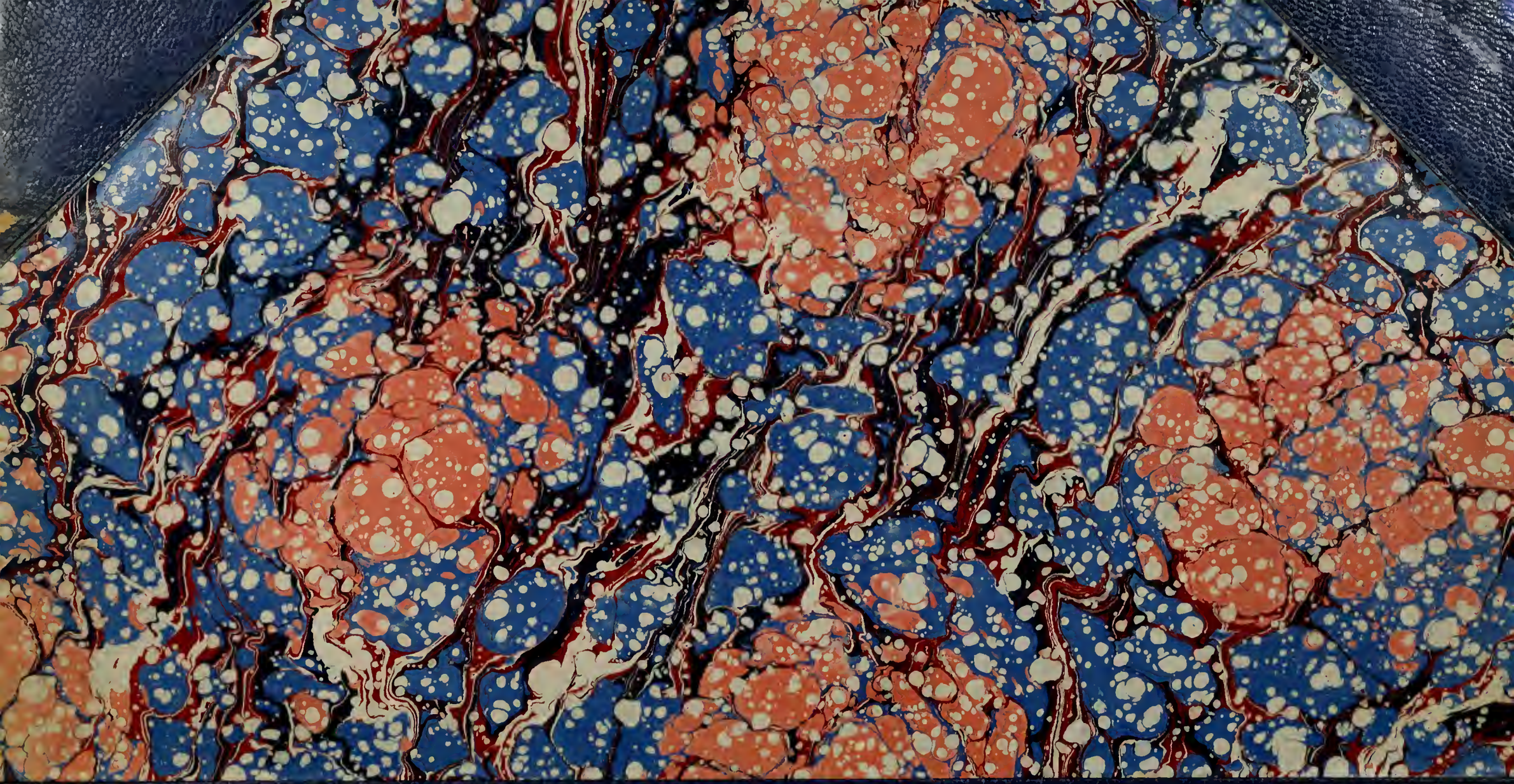
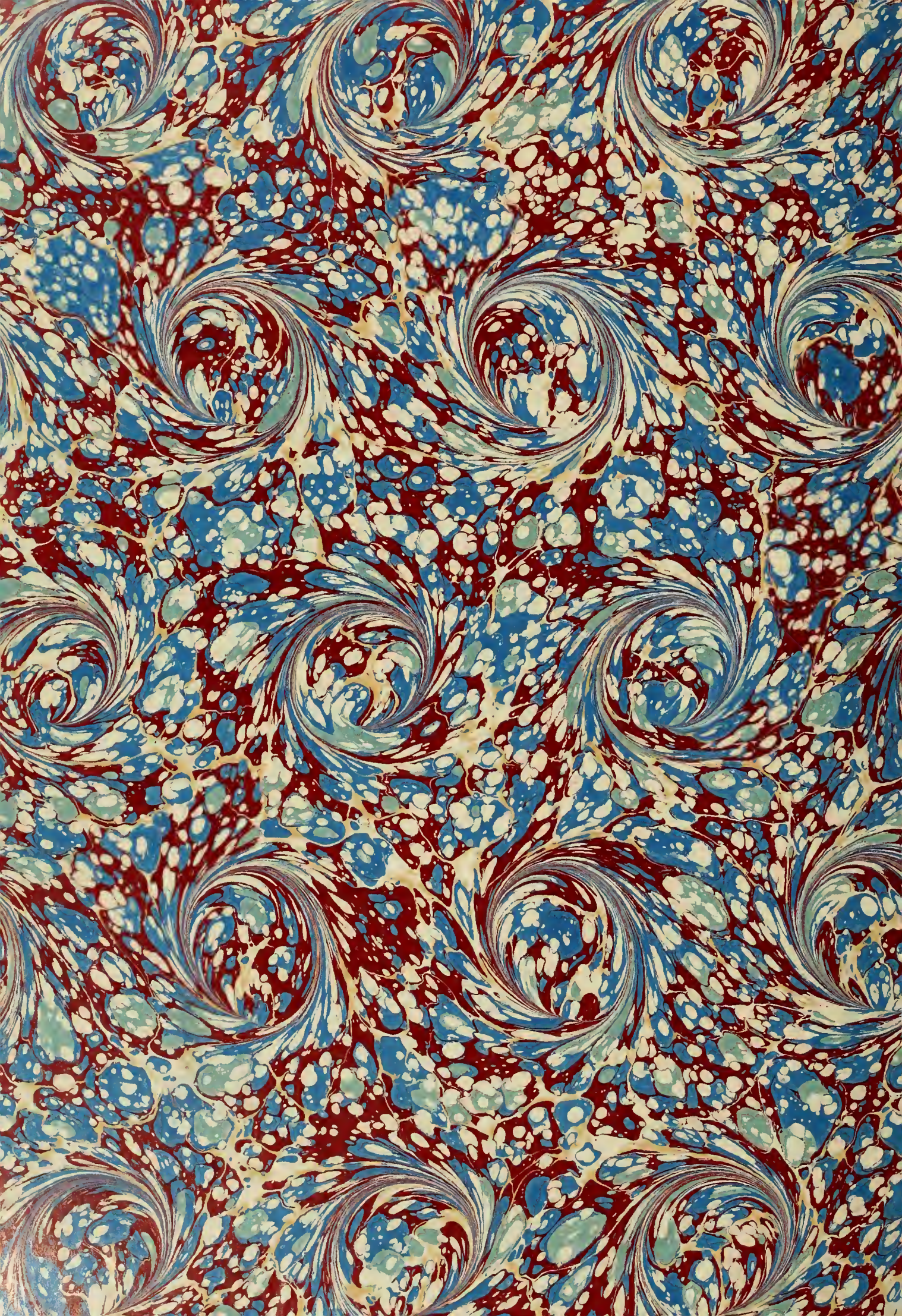




Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
Research Library, The Getty Research Institute

http://www.archive.org/details/monumentsgrecs01asso

MONUMENTS GRECS

PUBLIÉS PAR

L'ASSOCIATION POUR L'ENCOURAGEMENT DES ÉTUDES GRECQUES

EN FRANCE

PREMIER VOLUME

1872-1881

4/0

MEMBRES FONDATEURS

POUR

LES MONUMENTS GRECS

(SOUSCRIPTION PERMANENTE, AU MINIMUM DE 100 FR.).

LE MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE.
LE MUSÉE DU LOUVRE.
L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS.
L'UNIVERSITÉ D'ATHÈNES.
LE SYLLOGUE D'ATHÈNES pour la propagation des études grecques.
LE SYLLOGUE LITTÉRAIRE DU CAIRE *L'UNION*.

MM. BARTHÉLEMY SAINT-HILAIRE.
BASILI (DÉMÉTRIUS).
BIKÉLAS.
BRAULT.
† BRUNET DE PRESLE.
CARATHÉODORY (ET.).
CASTORCHI (EUTHYMIOS).
† CHASLES (MICHEL).
COROMILAS.
† DIDOT (A.-F.).
DREME.
DUMONT (ALBERT).
EGGER (E.).
EICHTHAL (GUSTAVE D').
FOUCART.
HACHETTE ET Cie.
HANRIOT.
HEUZEY (LÉON).
LAPRADE (V. DE).
LECOMTE (CHARLES).
MISTOS.
NEGREPONTIS.
† OCHER DE BEAUPRÉ.
PARMENTIER (général).
PERROT (GEORGES).
PIAT (A.).
QUEUX DE SAINT-HILAIRE (MARQUIS DE).
RODOKANAKI (P.).
SARIPOLOS (J.-N.).
† SYMVOULIDIS.
SYNGROS.
VANEY.
VERNA (BARON DE).
WITTE (BARON J. DE).
† WYNDHAM (CHARLES).
† WYNDHAM (GEORGE).
ZAPHYROPULO (E.).
ZOGRAPHOS (CHRISTAKIS-EFFENDI).

M. ZOGRAPHOS, déjà fondateur du prix qui porte son nom, a souscrit à l'œuvre des *Monuments grecs* pour une somme de **5,000** francs. — M. le baron de WITTE et M. GUSTAVE d'EICHTHAL ont souscrit chacun pour **400** francs, M. E. CASTORCHI pour **250** francs.

MONUMENTS GRECS

PUBLIÉS PAR

L'ASSOCIATION POUR L'ENCOURAGEMENT DES ÉTUDES GRECQUES

EN FRANCE

PREMIER VOLUME

1872-1881

PARIS

AU SIÈGE DE L'ASSOCIATION, ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

14, RUE BONAPARTE, 14

MAISONNEUVE ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

25, QUAI VOLTAIRE, 25

—

1882

AVERTISSEMENT

Les *Monuments Grecs* ont accompli heureusement leur première période décennale. Il est temps de réunir ces dix premiers fascicules en un volume, qui ne sera pas un recueil factice, grâce au soin qui a été pris d'ajouter aux numéros des feuilles d'impression, comme à ceux des planches, l'indication de l'année (1).

On ne se rappellera pas sans émotion que c'est en 1871, au milieu des sombres jours du siège de Paris, dans les séances qui étaient pour nous une salutaire diversion aux tristesses de l'heure présente, que la première idée de cette publication archéologique a pris naissance. Notre association, fermement convaincue que tout ce qui étend, élève et purifie l'esprit, contribue au développement d'une nation, a voulu faire connaître aux amis des études helléniques quelques monuments d'un art qui a été pour la Grèce elle-même, à une époque non moins troublée que la nôtre par les luttes politiques et militaires, une consolation, un gage d'unité et un signe de force.

Sous le rapport des découvertes, l'occasion était singulièrement favorable. Jamais le sol de l'antique Hellade, trop longtemps négligé, n'a été fouillé avec autant d'activité que pendant

(1) Cette précaution a été omise seulement pour les feuilles du dixième fascicule.

les dix dernières années. Le musée du Louvre en a largement profité : malgré l'insuffisance reconnue de ses ressources, dont ses détracteurs cherchent vainement à lui faire un crime, il s'est enrichi d'une nombreuse et brillante série de monuments, qui, dans presque toutes les branches de l'archéologie, permettent aujourd'hui de reconnaître la supériorité du véritable travail grec sur les imitations de l'époque gréco-romaine.

Notre grand musée, loin de garder pour lui ces trésors, a été heureux de contracter avec nous une alliance féconde et de fournir ainsi aux archéologues français l'occasion de publier et de commenter quelques-unes de ses acquisitions les plus précieuses. L'École française d'Athènes a concouru particulièrement à ce travail, et nous nous réjouissons de voir figurer dans le présent recueil des noms qui représentent presque toutes les générations sorties de son sein. A côté de nos généreux donateurs, nous devons remercier aussi les artistes de talent, dont le burin, en s'efforçant de nous rendre l'esprit même des œuvres antiques, a contribué pour beaucoup à élever les *Monuments Grecs* au-dessus des publications archéologiques ordinaires. Pour moi, je considère comme un grand honneur, dans ma carrière scientifique, d'avoir été chargé par la confiance de mes confrères, sous le contrôle de notre commission archéologique, de servir de lien à ces heureux efforts.

Léon HEUZEY.

Paris, 15 novembre 1882.

SOMMAIRE DU PREMIER VOLUME

N° 1. Année 1872 (deux planches). — Les Exploits de Thésée, coupe peinte par Euphronios, par M. J. de Witte.

N° 2. Année 1873 (trois planches). — Lettre inédite de Fauvel, consul de France à Athènes, publiée par M. Félix Ravaisson.

Recherches sur les figures de femmes voilées, dans l'art grec (1er article), par M. Léon Heuzey.

Miroirs grecs ornés de figures au trait; miroir de Corinthos et de Leukas, par M. Albert Dumont.

N° 3. Année 1874 (deux planches). — Recherches sur les figures de femmes voilées, dans l'art grec (2e article), par M. Léon Heuzey.

L'Enlèvement d'Orithyie, par Borée, œnochoé du musée du Louvre, par M. Georges Perrot.

N° 4. Année 1875 (deux planches doubles). — Le Combat des Dieux et des Géants, amphore grecque du musée du Louvre, par M. Félix Ravaisson.

La Dispute d'Athéné et de Poseidon, par M. J. de Witte.

Le Zeus Kéraunos de Mantinée, par M. P. Foucart.

Le Parthénon de Néopolis, par M. Léon Heuzey.

N° 5. Année 1876 (trois planches). — Nouvelles Recherches sur les terres cuites grecques. Groupe de Déméter et de Coré. Les Cueilleuses de fleurs et les Joueuses d'osselets, par M. Léon Heuzey.

Le Triomphe d'Hercule, caricature grecque, d'après un vase peint de la Cyrénaïque, par M. Georges Perrot.

N° 6. Année 1877 (quatre planches). — Tête archaïque en marbre, provenant d'Athènes, par M. Olivier Rayet.

Pollux et Lyncée, sur une plaque en bronze de Dodone, par M. J. de Witte.

Étude sur les ruines d'Apollonie d'Épire, et sur ses monuments funèbres, par M. Alfred Gilliéron.

L'Oracle de Dodone, par M. Constantin Carapanos.

N° 7. Année 1878 (deux planches). — Tête en marbre d'ancien style athénien, par M. Albert Dumont.

Pyxis athénienne, représentant Persée et les Gorgones, par M. Albert Dumont.

Les Fouilles de Délos, par M. Homolle.

N° 8. Année 1879 (trois planches). — Un Papyrus inédit, nouveaux fragments d'Euripide, par M. Henri Weil.

Signatures d'artistes sur des marbres de Délos, par M. Homolle.

Le Char de Bacchus, sur un vase peint de la Cyrénaïque, par M. Léon Heuzey.

N° 9. Année 1880 (une planche). — Héraclès au repos, bronze grec du Louvre, par M. Jules Martha.

Note sur un dessin au trait de style archaïque, trouvé dans l'île de Samos, par M. Paul Girard (dessin dans le texte).

N° 10. Année 1881 (deux planches). — Bas-reliefs grecs votifs du musée de la Marciana, à Venise, par M. Maxime Collignon.

MONUMENTS GRECS

PUBLIÉS PAR

L'ASSOCIATION POUR L'ENCOURAGEMENT DES ÉTUDES GRECQUES

EN FRANCE

N° 1. 1872.

AVANT-PROPOS

Notre Association, en donnant dans son Annuaire une place aux monuments de l'art grec et aux travaux qui ont pour objet de les expliquer, ne fait qu'étendre à une branche importante des études grecques la mission qu'elle s'est imposée. Ceux qui cultivent, en France, la langue et la littérature helléniques, n'ont que rarement l'occasion d'ajouter à leurs études l'utile supplément d'information que fournissent les œuvres des artistes. De là une sorte de divorce entre l'archéologie et la philologie proprement dite, tandis que, dans d'autres pays, ces deux sciences ne se séparent point et se prêtent une force mutuelle. On ne peut nier que ce ne soit une des causes qui nuisent, chez nous, au développement large et fécond de l'hellénisme. L'art est assurément l'un des côtés par lesquels le génie grec est le plus populaire et le plus accessible à tous : en lui faisant dans nos publications la part qui lui revient, nous ne pouvons que rallier à la cause que nous défendons des sympathies nouvelles.

Aussi, comme on l'a vu dans le rapport de M. Chassang (1), le Comité de l'Association n'a-t-il pas hésité à entrer dans cette voie nouvelle. La Conser-

(1) *Annuaire de l'Association pour l'encouragement des Études grecques en France*, année 1872.

vation des Antiques au musée du Louvre s'est associée libéralement à nos efforts, en nous proposant, pour notre début, la publication d'une coupe grecque inédite, qui est un ouvrage de premier ordre. D'accord avec le musée, nous avons été heureux d'offrir l'honneur de commenter ce beau monument à notre confrère M. de Witte, que ses savants travaux sur la céramique grecque désignaient naturellement à notre choix.

Cette partie du travail une fois assurée, il fallait songer aux planches, dont l'exécution est pour l'archéologie ce que l'édition des textes est pour les études philologiques. Nous ne nous dissimulons point que là est le côté délicat de notre tâche. En effet, nous ne pouvons publier à la fois qu'un petit nombre de monuments d'élite; d'un autre côté, le format de notre Annuaire nous obligera souvent à réduire de beaucoup les proportions des originaux. Mais nous n'épargnerons rien pour que ces réductions aient une valeur d'art et rendent d'aussi près que possible le beau caractère des ouvrages grecs. Les ressources exceptionnelles que nous trouvons à Paris nous font espérer que nous arriverons sur ce point à un degré de fidélité et de soin que l'on ne rencontre pas toujours dans les recueils qui ont pour but de publier une grande abondance de documents archéologiques.

Frappés même du tort que pouvait faire à des planches soigneusement dessinées la nécessité de les plier en deux, nous nous sommes décidés à en faire tirer à part un certain nombre d'exemplaires et à faire recomposer dans le format in-4° les notices qui les accompagnent. Nous espérons former ainsi à la longue, sous le titre de *Monuments grecs*, un recueil intéressant pour les amateurs de l'art antique, recueil dont la présente notice est comme la première livraison.

Les planches au trait que nous donnons cette année ont été exécutées d'après un calque pris sur l'original et réduit à l'aide de la photographie. Ce double travail a été confié à un graveur de mérite, M. Sulpis, que nous devons remercier pour le soin religieux qu'il a apporté à son œuvre. Nous nous sommes éclairé aussi des conseils d'un artiste qui s'est fait de bonne heure un nom parmi les maîtres de notre école moderne de gravure, M. Gaillard. Nous nous efforcerons de nous entourer ainsi chaque année du concours des hommes que leurs œuvres nous désignent comme particulièrement dévoués aux traditions de l'art grec.

Nous devons ajouter que le premier calque a été exécuté sous la surveillance de la Conservation des Antiques, qui a cherché à faire prévaloir dans ce travail les principes, chaque jour plus sévères, qui doivent présider à la reproduction comme à la restauration des œuvres d'art. Les personnes qui ne sont pas

familiarisées avec les monuments, s'étonneront peut-être de l'état incomplet que présentent dans nos deux planches certaines parties du dessin. Mais la coupe que nous publions n'est malheureusement pas intacte : elle a été retrouvée en plusieurs morceaux, qui laissent entre eux des solutions de continuité, et qui offrent quelques parties usées par le frottement. Le graveur, qui a suivi scrupuleusement la ligne noire et légèrement saillante, tracée sur la surface brillante du vase, a dû arrêter son burin partout où ce trait venait à manquer. L'esprit suppléera de lui-même à ces lacunes, beaucoup mieux que s'il était guidé par des restaurations arbitraires ou même par des lignes pointillées, qui ne font que tromper les yeux en leur ôtant la vue nette des formes antiques. Sur beaucoup de points cependant, où le contour paraissait effacé, le graveur a su en retrouver la trace : nous avons obtenu ainsi un dessin qui est souvent plus complet que l'original, sans être pour cela moins exact.

Il a été toutefois nécessaire d'user de quelques moyens de convention, que nous devons faire connaître. L'artiste, ayant reproduit le dessin des figures, sans tenir compte du fond noir sur lequel elles se détachent, n'a pas cru devoir indiquer non plus les parties noires qui se trouvaient dans l'intérieur du contour. Cette remarque est applicable surtout à la composition principale, où la chevelure de Minerve, celle de la tête de Gorgone, le fourreau de l'épée de Thésée sont colorés en noir dans l'original, tandis que les cheveux d'Amphitrite et ceux du jeune Thésée se distinguent par une teinte moins foncée, qui indique la couleur blonde. Cependant, dans la seconde planche, qui donne le revers de la coupe, il a fallu indiquer légèrement la couleur noire, pour conserver l'expression des têtes. Des lignes brunes à peine visibles dessinaient aussi sur certains points les détails intérieurs du nu et du modelé : on a dû se contenter de les rendre par des traits plus déliés. Enfin, un certain nombre d'accessoires se trouvant surajoutés en rouge pourpre, cette teinte a été traduite, toutes les fois que cela a été possible, par un léger travail de hachures.

On nous pardonnera ces indications minutieuses ; mais, aujourd'hui que les questions les plus délicates de la technique sont soulevées au sujet des vases peints, il importe de fournir à la discussion des documents d'une sincérité absolue. Les peintures qui tiennent encore, comme celles qui nous occupent, à la manière archaïque, demandent surtout à être reproduites avec la plus scrupuleuse exactitude, afin qu'il soit possible de décider si cet archaïsme est de bon aloi, ou s'il n'est, suivant une opinion récemment émise, qu'une contrefaçon tardive du style ancien. Il s'agit de reconnaître si l'extrême précision des contours qui caractérise toute une classe de peintures a été produite par des moyens artificiels, ou si elle n'est que le résultat d'un système de dessin

propre à toutes les écoles primitives. La coupe du Louvre mérite d'autant plus d'être examinée sous ce rapport qu'elle représente un sujet important pour l'histoire de l'art. On y observera que le dessin, plein de caractère, mais trop compassé dans la grande composition mythologique du fond de la coupe, timide même dans l'exécution de quelques parties difficiles, comme les mains ouvertes, s'anime dans les sujets athlétiques du revers jusqu'à produire les belles figures de Sciron précipité dans la mer et de Thésée enlaçant le taureau de Marathon. Ces inégalités mêmes sont la marque d'un art exempt d'affectation, qui suit lentement et sans être bien au courant de tous leurs progrès, la marche des grandes écoles, reproduisant au besoin, mais avec une certaine liberté d'appropriation, les œuvres des maîtres. Ce sont justement les rapports que l'on retrouve plus tard entre la grande peinture italienne et la céramique de la renaissance.

Nous nous arrêtons, pour ne pas empiéter sur la savante étude de M. de Witte; nous avons voulu seulement expliquer dans quel esprit avaient été exécutées les planches qui lui servent de texte.

L. H.

LES

EXPLOITS DE THÉSÉE

COUPE PEINTE PAR EUPHRONIUS

Par M. J. de Witte

Micon avait peint au temple de Thésée, à Athènes, plusieurs tableaux qui retraçaient quelques-uns des exploits du héros athénien. Le temple avait été bâti la quatrième année de la LXXVII^e^ olympiade (469 av. J.-C.), sous l'administration de Cimon et l'archontat d'Apséphion (1) ; ce fut donc postérieurement à cette date que le grand peintre, émule de Polygnote, travailla à décorer l'intérieur de ce monument.

Il ne nous reste que fort peu de détails sur les peintures du temple de Thésée.

Pausanias (2) s'exprime ainsi : « Près du Gymnase est le temple de « Thésée, on y a peint le combat des Athéniens contre les Amazones... « On y voit aussi les Centaures qui se battent contre les Lapithes. « Thésée y est représenté tuant un Centaure, tandis que, dans les au- « tres groupes, la lutte semble encore égale. Quant au tableau qui « couvre le troisième mur, le sujet n'en est pas bien clair pour ceux « qui ignorent la tradition : cela vient et du temps (qui en a fait dispa- « raître une partie), et de ce que Micon n'a pas peint l'histoire entière. « Lorsque Thésée et les autres jeunes gens furent conduits en Crète, « Minos devint amoureux de Péribée ; mais, comme Thésée s'opposait « à sa passion, Minos, irrité, l'accabla de reproches, et entre autres « choses lui dit qu'il n'était pas le fils de Posidon, qu'il ne pourrait pas

(1) Voy. Sillig, *Cat. artificum*, p. 276 et 374, Dresd. et Lips., 1827. — Cf. Letronne, *Lettres d'un antiquaire à un artiste*, p. 95, Paris, 1836.

(2) *Attica*, XVII, 2.

« lui rapporter l'anneau que lui-même portait au doigt, s'il le jetait « dans la mer. Et, en prononçant ces paroles, on dit que Minos jeta « son anneau dans les flots. On ajoute que Thésée, sortant de la mer, « rapporta l'anneau et une couronne d'or, présent d'Amphitrite. »

Πρὸς δὲ τῷ γυμνασίῳ Θησέως ἐστὶν ἱερόν· γραφαὶ δέ εἰσι, πρὸς Ἀμαζόνας Ἀθηναῖοι μαχόμενοι..... Γέγραπται δὲ ἐν τῷ τοῦ Θησέως ἱερῷ καὶ ἡ Κενταύρων καὶ ἡ Λαπιθῶν μάχη· Θησεὺς μὲν οὖν ἀπεκτονώς ἐστιν ἤδη Κένταυρον, τοῖς δὲ ἄλλοις ἐξ ἴσου καθέστηκεν ἔτι ἡ μάχη. Τοῦ δὲ τρίτου τῶν τοίχων ἡ γραφὴ μὴ πυθομένοις, ἃ λέγουσιν, οὐ σαφής ἐστιν· τὰ μέν που διὰ τὸν χρόνον, τὰ δὲ Μίκων οὐ τὸν πάντα ἔγραψε λόγον. — 3. Μίνως, ἡνίκα Θησέα καὶ τὸν ἄλλον στόλον τῶν παίδων ἦγεν ἐς Κρήτην, ἐρασθεὶς Περιβοίας, ὥς οἱ Θησεὺς μάλιστα ἠναντιοῦτο, καὶ ἄλλα ὑπὸ ὀργῆς ἀπέῤῥιψεν ἐς αὐτόν, καὶ παῖδα οὐκ ἔφη Ποσειδῶνος εἶναι· ἐπεὶ οὐ δύνασθαι τὴν σφραγῖδα, ἣν αὐτὸς ῥέρων ἔτυχεν, ἀφέντι ἐς θάλασσαν ἀνασῶσαι οἱ. Μίνως μὲν λέγεται ταῦτα εἰπὼν ἀφεῖναι τὴν σφραγῖδα· Θησέα δὲ σφραγῖδά τε ἐκείνην ἔχοντα καὶ στέφανον χρυσοῦν, Ἀμφιτρίτης δῶρον, ἀνελθεῖν λέγουσιν ἐκ τῆς θαλάττης.

Tel est le récit de Pausanias.

Hygin (1) de son côté, en rapportant plusieurs fables au sujet de la constellation connue sous le nom de *Couronne,* entre dans quelques détails qu'on ne trouve pas dans Pausanias. Quoique le texte du mythographe latin soit altéré dans plus d'un endroit, on peut comprendre à peu près ce que l'auteur a voulu dire. J'essayerai donc de donner ici une traduction de ce curieux récit.

« On rapporte, dit Hygin, que Thésée étant venu dans l'île de Crète « auprès de Minos, avec sept jeunes filles et six jeunes garçons, Minos, « séduit par la beauté de l'une des jeunes filles nommée Éribée, voulut « lui faire violence. Thésée, se vantant d'être fils de Neptune, déclara « qu'il ne le souffrirait pas, et, prenant la jeune fille sous sa protec- « tion, il s'opposa aux intentions du tyran. Mais il n'était déjà plus « question de la jeune fille, il s'agissait de l'origine de Thésée, et la « dispute en vint au point de savoir s'il était fils de Neptune ou non. « Alors, on dit que Minos tira de son doigt un anneau d'or et le jeta « dans la mer, ordonnant à Thésée de le lui rapporter, s'il voulait être « reconnu pour fils de Neptune ; car, pour lui, il pouvait facilement

(1) *Poet. Astron.*, II, 5.

« prouver qu'il était fils de Jupiter. Et, ayant adressé une prière à son « père, il lui demanda un signe qui fît connaître qu'il était né de lui ; « et aussitôt le tonnerre se fit entendre et les éclairs sillonnèrent la « voûte des cieux. Thésée, sans aucun acte de religion, sans aucune « prière, se précipita dans les flots ; aussitôt une nombreuse troupe « de dauphins répandus sur la surface de la mer le conduisit, au sein « des vagues tranquilles, vers les Néréides qui lui rendirent l'anneau « de Minos ; il le rapporta ainsi qu'une couronne, étincelante de pier- « reries, que lui avait donnée Thétis ; la déesse l'avait reçue de Vénus, « lors de ses noces. D'autres disent qu'il obtint cette couronne de la « femme de Neptune. »

« Dicitur enim, cum Theseus Cretam ad Minoa cum septem virginibus et sex pueris venisset, Minoa de virginibus Eribœam quamdam nomine, candore corporis inductum, comprimere voluisse : quod cum Theseus se passurum negaret, ut qui Neptuni filius esset, et valeret contra tyrannum pro virginis incolumitate decertare : itaque cum jam non de puella, sed de genere Thesei controversia facta esset, utrum is Neptuni filius esset necne, dicitur Minos aureum anulum de digito sibi detraxisse, et in mare projecisse : quem referre jubet Theseum, si vellet se credi Neptuni filium esse : se enim ex Jove procreatum facile posse declarare. Itaque comprecatus patrem, petiit aliquid signi, ut satisfaceret se ex eo natum : statimque tonitru et fulgure cœli indicium significationis fecisse. Simili de caussa Theseus, sine ulla precatione aut religione parentis, in mare se projecit : quem confestim delphinum magna multitudo mari provoluta, lenissimis fluctibus ad Neireidas perduxit : a quibus anulum Minois, et a Thetide coronam, quam nuptiis a Venere muneri adceperat, retulit, compluribus lucentem gemmis. Alii autem a Neptuni uxore adcepisse dicunt. »

Ce sont là les seuls textes que nous connaissions relatifs à l'un des tableaux qui ornaient le temple consacré à Thésée. Nous n'avons pas à nous occuper ici des deux compositions, qui avaient pour objet le combat des Athéniens contre les Amazones, et celui des Centaures contre les Lapithes. Les artistes anciens ont souvent représenté ces sortes de luttes, qui leur fournissaient des groupes variés et des contrastes qu'ils affectionnaient. Ces deux grandes compositions se déve-

loppaient en face l'une de l'autre sur les murs latéraux du temple, à droite et à gauche de l'entrée. C'est ainsi que Bœttiger (1) a compris la distribution des peintures de Micon, et nous sommes complétement de son avis. Nous n'avons à examiner ici que le troisième tableau, celui qui occupait le fond du temple, et sur lequel Pausanias ne nous apprend que peu de choses. Le Périégète se contente de raconter une fable qui avait fourni un épisode au peintre. Dans ce récit on parlait d'une contestation qui s'était élevée entre Minos et Thésée, contestation à la suite de laquelle le roi de Crète avait jeté son anneau dans la mer ; Thésée, se précipitant dans les flots, alla chercher l'anneau, le rapporta à Minos, et, pour prouver qu'il était bien réellement le fils de Neptune, il montra la couronne d'or qu'Amphitrite lui avait donnée.

Il est évident que le mythe raconté par Pausanias et par Hygin, quand on l'examine dans ses détails, eût exigé, pour être reproduit par la peinture, plusieurs groupes séparés ; un artiste y aurait facilement trouvé quatre ou même cinq sujets : 1° Minos et Péribée ; 2° la dispute de Thésée avec Minos au sujet de l'origine qu'il s'attribuait, dispute à la suite de laquelle Minos avait jeté son anneau dans la mer; 3° Thésée se précipitant dans les flots ; 4° Thésée conduit par une troupe de dauphins et reçu par Amphitrite et par les Néréides qui lui rendent l'anneau et lui font don d'une couronne d'or ; 5° Thésée reparaissant devant Minos et lui rapportant son anneau.

Voilà donc cinq groupes bien distincts, et encore, dans cet exposé, me suis-je efforcé de resserrer dans le cadre le plus étroit possible les divers épisodes de la fable. Un artiste aurait pu chercher un sujet dans l'embarquement des jeunes filles et des jeunes garçons athéniens ; leur arrivée en Crète aurait fourni une composition qui pouvait servir de pendant à la précédente. En cherchant des combinaisons dans les autres phases du récit, il eût été possible de trouver d'autres groupes, d'autres dispositions dont un peintre habile eût tiré parti. Mais Pausanias a bien soin de nous dire : « Le sujet (du troisième) tableau, n'est pas bien « clair pour ceux qui ignorent la tradition : cela vient et du temps (qui « en a fait disparaître une partie), et de ce que Micon n'a pas peint « l'histoire entière. »

(1) *Ideen zur Archæologie der Malerei*, p. 257 et 258, Dresd., 1811.

En effet, Micon n'avait pas peint l'histoire entière ; ceci se comprend pour peu qu'on soit familiarisé avec les œuvres de l'art ancien. L'espace au fond de la cella ne se prêtait pas à recevoir une série de groupes, à moins de supposer que l'artiste n'eût divisé en plusieurs compartiments et en plusieurs zones superposées les unes au-dessus des autres les divers épisodes du récit. Je ne saurais admettre une telle disposition; je suis bien plus porté à croire que Micon s'était contenté de reproduire un seul épisode de la dispute de Thésée et de Minos. Nous allons voir si les monuments qui sont parvenus jusqu'à nous justifient cette manière de comprendre la composition du grand artiste.

Brondsted (1), il y a environ quarante ans, a rapproché et avec raison du curieux passage de Pausanias transcrit plus haut les peintures d'un célèbre cratère, trouvé à Agrigente, et qui fait partie de la collection du duc de Luynes, placée aujourd'hui au Cabinet des médailles, grâce à la générosité de l'illustre savant.

Voici en peu de mots la description du sujet qui décore la face principale de ce magnifique vase :

Au centre paraît Neptune, assis sur un trône splendide, enrichi de toutes sortes d'ornements. Le dieu à la longue barbe et à la chevelure flottante, la tête ceinte d'une couronne formée de plantes marines, tient le trident. Il est vêtu d'une longue tunique brodée, recouverte par un ample manteau. Sous ses pieds est un tabouret en forme de chapiteau, orné de six dauphins. Neptune prend dans sa main droite celle d'un vigoureux éphèbe, placé devant lui. Ce dernier, à la chevelure abondante et frisée, est vêtu d'une tunique courte, sans manches, serrée par une ceinture. Sa jambe droite, à la hauteur de la cheville, porte une espèce de lien ou d'anneau. Il semble adresser la parole au dieu de la mer. Derrière le trône, une femme dont les longs cheveux descendent sur les épaules, la tête entourée d'un diadème radié, s'avance vers l'éphèbe qui lui fait face, tenant dans ses deux mains une couronne (2).

(1) Voy. Panofka, *Annales de l'Inst. arch.*, t. V, 1833, p. 363 et suiv. — Brondsted avait communiqué son explication à Panofka. Son mémoire sur le cratère du duc de Luynes ne parut qu'en 1836, dans les *Nouvelles Annales de l'Inst. arch.*, t. I, p. 139 et suiv. — Cf. Otto Jahn, *Arch. Aufsætze*, p. 20, note 14.

(2) *Monuments inédits de l'Inst. arch.*, t. I, pl. LII et LIII. — *Elite des monuments céramographiques*, t. III, pl. IX et X. — Plusieurs explications ont été proposées pour les peintures de ce vase.

Je ne parle pas ici de la seconde face du cratère, où l'on voit trois nymphes, parce qu'elle ne se rattache qu'indirectement à l'histoire mythique que nous avons cherché à étudier (1).

Mais il est temps de donner une description exacte de la précieuse coupe peinte, à figures rouges sur fond noir, qui vient d'être acquise par le Musée du Louvre vers le mois de novembre 1871, et au sujet de laquelle j'ai rassemblé les recherches qui précèdent.

On voit dans l'intérieur de cette coupe une grande composition de quatre figures. A gauche le jeune *Thésée*, accompagné de son nom ΘΕ-ΣΕVΣ, sortant des flots, est debout sur les mains et la tête de *Triton*, TRITO[N]. Ses longs cheveux flottent sur ses épaules. Il est vêtu d'une tunique courte, sans manches, faite d'une étoffe fine et transparente; l'épée est suspendue à son côté ; ses jambes sont nues, et à la cheville de la jambe droite on remarque une bandelette ou petit lien. Le dieu marin, nommé ici *Triton*, comme dans d'autres représentations connues, est figuré barbu, avec une longue queue de poisson couverte d'écailles, qui termine la partie inférieure de son corps, et qui s'étend sous tous les personnages de cette composition. Au centre paraît *Athéné*. ΑΘΕΝΑΙΣ (*sic*) (2). La déesse est vêtue d'une tunique talaire à plis fins ; elle est armée d'un casque à écailles, de l'égide également à écailles, garnie de serpents, et au milieu de laquelle paraît le Gorgonium, et d'une lance placée dans la main gauche ; sur sa main droite repose une chouette. La déesse tourne ses regards vers *Amphitrite* ΑΜΦ[ΙΤΡΙ]ΤΕ (écrit de droite à gauche), assise sur un trône richement orné, et dont les montants et les pieds sont décorés de palmettes et d'étoiles. Le coussin placé sur ce trône est recouvert d'une étoffe à ornements quadrillés. La déesse, vêtue d'une tunique talaire à plis fins, et la tête voilée d'un ample péplus, tient dans la main gauche une grande cou-

Voy. duc de Luynes, *Vases étrusques, italiotes, siciliens et grecs*, pl. XXI et XXII. — Welcker, *Alte Denkmæler*, pl. XXV. — Ces diverses explications ont été examinées dans l'*Élite des mon. céramogr.*, t. III, p. 23 et suiv.

(1) Brondsted (*l. cit.*, p. 146) reconnaissait dans la nymphe assise au centre la personnification de l'*Isthme de Corinthe*. — Pour Panofka (*l. cit.*, p. 365), c'était *Ino-Leucothée*. — Pour Ch. Lenormant (*Élite des mon. céramogr.*, t. III, p. 31), c'était la nymphe *Salamis*, personnifiant la victoire des Athéniens à Salamine.

(2) Cette forme insolite rappelle l'épithète Ἀθηναΐς donnée à la déesse Astarté. Plutarch., *de Iside et Osiride*, t. VII, p. 408, ed. Reiske.

ronne qui semble être faite d'une plante marine (1). Des bandelettes croisées enlacent ses pieds. *Amphitrite* présente la main droite à *Thésée*, qui, de son côté, avance également la main droite pour répondre à ce signe de l'affection que lui témoigne la déesse. Trois dauphins, qui indiquent avec le dieu marin *Triton* que la scène se passe au milieu des flots, sautent derrière Thésée.

A gauche, dans le champ, on lit le nom de l'artiste gravé en grandes lettres : EVΦPO[νιος ε]ΠOIESEN (2).

A l'extérieur de la coupe on voit quatre groupes, deux de chaque côté. Le premier groupe montre la lutte de *Thésée* et de *Sciron*, ϟKIRON (écrit de droite à gauche). Le nom de *Thésée* a disparu, à l'exception de la première et de la troisième lettres Θ[ε]ϛ[ευς]. Le héros est imberbe et nu ; il saisit le brigand par la jambe droite et le précipite du haut d'un rocher dans la mer. *Sciron* est barbu et entièrement nu. Entre les jambes de *Thésée* est le lébès dans lequel *Sciron* obligeait les voyageurs à lui laver les pieds. Derrière *Thésée* est un arbre, aux branches duquel sont suspendues l'épée et la chlamyde du héros.

Dans le second groupe paraissent *Thésée*, [Θεσ]EVϟ et *Procruste* ΠRO-KROVϛTEϛ (écrit de droite à gauche). Les cinq dernières lettres (υστες) du nom sont tracées sur la cuisse gauche de *Thésée*. Le jeune héros athénien est imberbe et nu, comme dans le premier groupe. Son adversaire est entièrement nu et barbu ; il a été blessé au côté, et le sang coule de sa blessure. *Thésée* n'a dans la main qu'un bout du manche (de la bipenne?) avec laquelle il va couper les membres du brigand, qu'il saisit par les cheveux. Un arbre, aux branches duquel sont suspendues l'épée et la chlamyde, sépare ce groupe du premier.

Le troisième groupe montre la lutte de *Thésée* et de *Cercyon*, KER-KVON. Le second K, c'est-à-dire la quatrième lettre, oublié par le peintre, a été suppléé au moyen de la gravure dans le champ, mais sur le même alignement que les autres caractères, ce qui fait que les lettres

(1) Il ne reste que peu de traces de cette couronne que l'on distingue pourtant parfaitement dans la peinture originale.

(2) On connaît plusieurs vases qui portent la signature d'Euphronius. Voy. H. Brunn, *Geschichte der griechischen Kunstler*, t. II, p. 682 et suiv. Stuttgart, 1859.— Cf. mon travail sur les *Noms des fabricants et des dessinateurs de vases peints*, dans la *Revue de philologie*, t. II, p. 417 et suiv. Paris, 1847.

sont inégalement espacées (1). *Thésée* est jeune, comme dans les autres groupes : les deux lutteurs sont nus. *Cercyon* est barbu. L'arbre avec la chlamyde et l'épée reparaît à gauche, derrière le groupe. A droite on voit pour la quatrième fois le même arbre avec les mêmes objets.

Enfin, dans le quatrième et dernier groupe, le peintre a représenté *Thésée*, ΘΕΣΕΥΣ, qui dompte le taureau de Marathon. Le héros est imberbe et nu. Des liens enlacent les pieds et les cornes du taureau (2).

Les quatre groupes qui décorent les deux faces extérieures sont, sous le rapport du dessin et du style, d'un caractère tout différent de la grande composition peinte dans l'intérieur.

Au pied qui avait été cassé dans l'antiquité, et qui n'existe plus, on voit des traces de restauration ; un fort clou de bronze, maintenant couvert d'une épaisse couche d'oxydation, avait servi à rattacher les deux pièces et à consolider le pied.

Cette précieuse coupe, une des plus importantes que nous possédions

(1) Je ne connais pas d'autre exemple d'une pareille correction sur les vases peints.

(2) Diodore de Sicile (IV, 59) cite huit exploits de Thésée : 1 Corynète ; 2 Sinis ; 3 la laie de Crommyon ; 4 Sciron ; 5 Cercyon ; 6 Procruste ; 7 le taureau de Marathon ; 8 le Minotaure. — K.-O. Müller *Handbuch der Archæologie*, § 118, 2 pense que ces huit faits étaient représentés sur huit des métopes du temple de Thésée. — Cf. W. M. Leake, *Topography of Athens*, t. I, p. 503, second ed. London, 1841.

On connaît plusieurs coupes à figures rouges qui montrent les exploits de Thésée : je citerai les suivantes :

a Cat. Durand, n° 348. — *Cat. of vases in the British Museum*, n° 825. London, 1851. — 1 Procruste ; 2 Cercyon ; 3 le Minotaure ; 4 le taureau de Marathon ; 5 le sanglier de Crommyon.

b Cat. étrusque. Paris, 1837, n° 111. — *Cat. of vases in the Brit. Museum*, n° 826. — 1 Sinis ; 2 la laie de Crommyon.

c Cat. étrusque, p. 65, note 1. Fragments. — 1 Sciron ; 2 le taureau de Marathon ; 3 Pityocamptès ; 4 Procruste ; 5 le Minotaure. Int. ; 6 Cercyon.

d Gerhard, *Vasenbilder*, pl. CCXXXII et CCXXXIII. — Otto Jahn, *Beschreibung der Vasensammlung in der Pinakothek zu München*, n° 372, München, 1854. — 1 le Minotaure ; 2 Procruste ; 3 Sciron ; 4 Périphétès ou Sinis. Cette coupe porte la signature de Doris.

e Gerhard, *l. cit.*, pl. CCXXXIV. — *Cat. of vases in the Brit. Museum*, n° 824. — 1 la laie ; 2 Sinis ; 3 Sciron ; 4 Cercyon. Int. ; 5 le Minotaure.

f Cat. of vases in the Brit. Museum, n° 824*. — 1 Sinis ; 2 la laie ; 3 Cercyon ; 4 Procruste ; 5 Sciron ; 6 le taureau. Int. ; 7 le Minotaure.

g O. Jahn, *Arch. Zeitung*, 1863, pl. XCV et p. 23, et *Beschreibung der Vasensammlung zu München*, n° 391. — 1 Sciron ; 2 Sinis Pityocamptès.

h Cat. de Canino, 1843, n° 75. — 1 le taureau ; 2 Procruste ; 3 la laie ; 4 Périphétès.

i Bull. de l'Inst., arch., 1840, p. 149. — 1 Cercyon ; 2 Procruste ; 3 le taureau ; 4 Sciron. Int. ; 5 le Minotaure.

avec la signature d'Euphronius, a été trouvée à Cervetri, l'ancienne Cæré, localité qui a fourni aux études des archéologues une masse considérable de vases peints, de bijoux d'or et d'autres monuments de toute espèce.

Diamètre de la coupe, sans les anses, 40 cent.

Hauteur des figures à l'intérieur, 28 cent.

Hauteur des figures à l'extérieur, 18 cent.

On a reconnu sur le cratère d'Agrigente *Posidon Ægeus*, père de *Thésée*, accueillant son fils après le défi de Minos, et accompagné d'*Amphitrite* apportant au jeune héros athénien une couronne, comme il est dit dans le récit de Pausanias. Quant au lieu qui est à la jambe droite de Thésée, il se retrouve aussi à la même place sur la grande coupe du Musée du Louvre. C'est le signe de la consécration à Prométhée, dont le culte jouait un grand rôle à Athènes (1). Les Lampadéphories étaient célébrées en l'honneur d'Athéné, d'Héphæstus et de Prométhée (2). Thésée était le protecteur des ouvriers et des esclaves, qui trouvaient un asile dans son temple (3). Thésée, sur la coupe d'Euphronius comme sur le cratère d'Agrigente, est représenté en tunique d'ouvrier, costume donné ordinairement à Vulcain, le dieu ouvrier. Plutarque (4), en racontant les actes de la vie de Thésée, donne à ce héros un caractère démocratique très-prononcé. « Le premier, dit-il, il pencha vers « la démocratie, au témoignage d'Aristote, et il abdiqua la royauté, « comme Homère semble l'indiquer en donnant le nom de peuple « aux seuls Athéniens, dans le catalogue des vaisseaux. »

Welcker (5) a cru reconnaître les traits qui caractérisent le style de Polygnote dans les peintures d'une grande et magnifique amphore de

(1) Paus., *Attica*, XXX, 2. — Apollod. *ap.* Schol. *ad* Sophocl. *Œdip. Col.*, 56. — Cf. Brondsted, *Voyages et recherches en Grèce*, t. II, p. 285 et suiv.

(2) Harpocrat., *sub. verb.* Λαμπάς. — Cf. Paus., *l. cit.* — Apollod., *l. cit.* — La fête des Lampadéphories était très-célèbre à Athènes, et les Athéniens, en allant fonder des colonies dans les pays étrangers, y transportèrent cette fête. Il suffit de se rappeler que la torche des Lampadéphories figure sur les belles monnaies d'Amphipolis. Voir *Revue numismatique*, 1864, pl. IV.

(3) *Etymologicum Magnum, sub verb.* Θήσειον. — Diodor. Sicul., IV, 62. — Cf. Harpocrat. et Hesych. *sub verb.* Θήσειον.

(4) *In Theseo*, XXV.

(5) *Nouvelles Annales de l'Inst. arch.*, t. II, 1839, p. 389 et suiv.

Canino, aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich. Ce vase, un des plus remarquables qui existent, représente l'enlèvement d'Orithyie par Borée (1).

« Ce qui m'a frappé tout d'abord, dit Welcker, ce qu'un examen « plus attentif m'a rendu toujours plus sensible, c'est que ce dessin, « dans tout ce qu'il offre d'essentiel, s'accorde parfaitement avec ce « que nous connaissons déjà du style de Polygnote, et que, parmi toutes « les peintures de vases publiées jusqu'à ce jour, aucune, sous ce rap- « port, ne saurait entrer en comparaison avec celle qui nous occupe. »

Ce jugement de l'illustre archéologue de Bonn a été généralement accepté (2), et on a cru que le sujet représenté sur le vase d'Agrigente, et dans lequel on a reconnu Neptune et Amphitrite accueillant Thésée, pouvait être au nombre des peintures dont on avait orné le temple de Thésée à Athènes (3). On rappelait à cette occasion les observations de quelques philologues (4) qui, d'après un passage altéré de Suidas, ont rendu vraisemblable l'opinion d'après laquelle Polygnote aurait aidé Micon dans cette œuvre, de même que dans la décoration du temple des Dioscures à Athènes. On cherchait même à trouver quelques rapports entre le style des peintures qui ornent le cratère d'Agrigente et le style de la grande composition qui se développe sur l'amphore de Canino. Il me semble que le tableau reproduit dans l'intérieur de la coupe d'Euphronius se rapproche davantage du style sévère des peintures tracées sur l'amphore de Munich. Les ornements et les détails sont exécutés avec le plus grand soin, comme dans toutes les œuvres de l'ancien style. Mais on remarquera l'expression dans les physionomies et une certaine perfection apportée dans l'exécution des extré-

(1) *Monuments inédits publiés par la section française de l'Inst. arch.*, pl. XXII et XXIII. — Cf. Otto Jahn, *Beschreibung der Vasensammlung zu München*, n° 376. — Mon *Cat. étrusque*, n° 105. — Welcker, *l. cit.*, p. 338 et suiv. et *Alte Denkmæler*, III, p. 144 et suiv. — *Elite des mon. céramograph.*, t. III, p. 30.

(2) Ch. Lenormant, *Mémoire sur les peintures que Polygnote avait exécutées dans la Lesché de Delphes*, p. 23 et 24, dans le tome XXXIV des *Mémoires de l'Académie royale de Belgique*. — Mes *Études sur les vases peints*, p. 82, Paris, 1865.

(3) Otto Jahn, *Arch. Aufsætze*, p. 20, note 14. — Cf. *Elite des mon. céramogr.*, t. III, p. 30 et suiv.

(4) Voy. Sichelis, *Adnotationes ad Paus.*, t. I, p. 54. — Sillig, *Cat. artificum*, p. 276. — Cf. W.-M. Leake, *Topography of Athens*, t. I, p. 126, n° 1, second ed. London, 1841. — Letronne, *Lettres d'un antiquaire à un artiste*, p. 95, Paris, 1836.

mités du corps, surtout dans les pieds. En résumé, cette composition semble indiquer la copie d'une œuvre d'art célèbre et ancienne. Les trois personnages qui figurent sur le cratère d'Agrigente, bien qu'ils annoncent un style sévère et d'un caractère hiératique, appartiennent déjà à un art plus avancé.

Il paraît qu'il n'y avait pas de statue du héros athénien dans le temple qui lui avait été élevé par ses concitoyens (1). Qu'on se figure au fond de la cella, en face de l'entrée, la composition peinte par Euphronius, des figures plus grandes que nature probablement, et au milieu la vierge guerrière, protectrice d'Athènes, dominant tous les autres personnages (2). Quelle décoration plus convenable, plus digne, plus noble, pour frapper les regards de ceux qui entraient dans le sanctuaire consacré à la mémoire du héros populaire des Athéniens, dont on célébrait partout les exploits, et dont l'image était sans cesse reproduite par les plus grands artistes?

(1) Bœttiger, *Ideen zur Archæologie der Malerei*, p. 257.

(2) Letronne (dans ses *Lettres d'un antiquaire à un artiste*, p. 101 et suiv.) a donné, d'après Fr. Thiersch et G. Semper, les proportions de la surface couverte de stuc et sur laquelle étaient les peintures; il indique (p. 105) une hauteur de huit pieds et demi. — Voir aussi une lettre de M. Rhangabé, *Revue archéologique*, 1846, IIIe année, Ire partie, p. 237, et les réflexions ajoutées par Letronne.

Paris. — Typographie Georges Chamerot, rue des Saints-Pères, 19.— 10553.

n 285

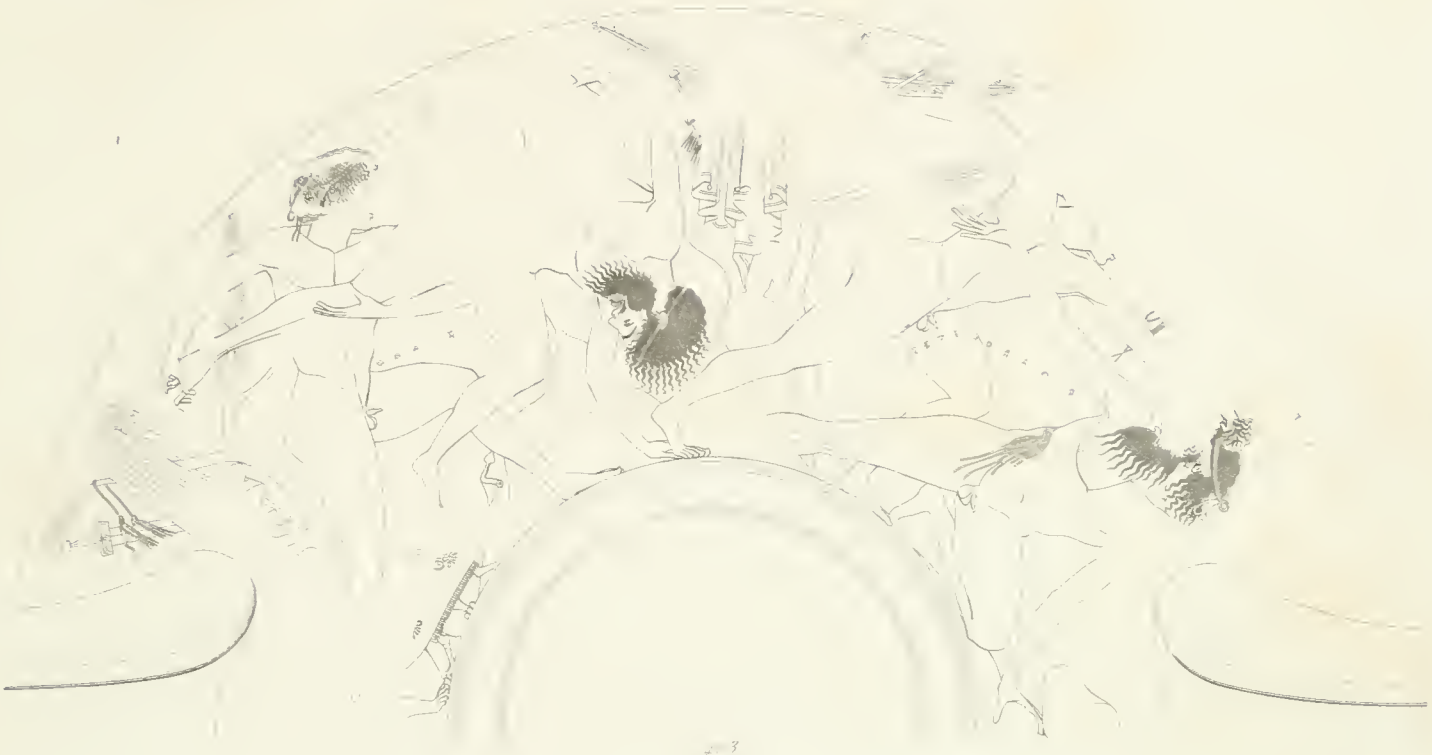
COUPE DE CÆRE

Musée du Louvre

Thésée et Amphitrite

[illegible] del^t et sculp^t

Tous droits réservés



MONUMENTS GRECS

PUBLIÉS

PAR L'ASSOCIATION POUR L'ENCOURAGEMENT DES ÉTUDES GRECQUES

EN FRANCE.

N° 2. 1873.

LETTRE INÉDITE DE FAUVEL,

CONSUL DE FRANCE A ATHÈNES.

La lettre qu'on va lire, de M. Fauvel, ancien consul de France à Athènes, m'avait été communiquée par M. Lebrun, de l'Académie française, peu de temps avant sa mort. Il m'avait autorisé à en prendre copie pour la publier.

Cette lettre contient diverses particularités intéressantes pour l'archéologie, et elle se termine par quelques mots relatifs à la Vénus de Milo, qui venait d'être découverte, et que M. de Marcellus fit voir, en passant à Athènes, à M. Fauvel, auprès duquel se trouvait alors M. Lebrun.

Les morceaux d'étoffe antique que mentionne la lettre de M. Fauvel m'ont été remis par M. Lebrun pour être déposés au Musée du Louvre. Le buste trouvé par M. Fauvel à Marathon, et qu'il croyait être celui d'Hérode Atticus, après avoir appartenu successivement à M. de Choiseul-Gouffier et à M. de Pourtalès, fait aujourd'hui partie du Musée.

F. RAVAISSON.

Athènes, le 2 octobre 1820.

Voici, mon cher ami, les échantillons des toiles que vous m'avez demandés. La grande a de large 4 pieds 6 pouces, et la petite 6,6.

Elles ont été trouvées aux environs du cap Zoster dans les champs Phelléens, dans une grande urne d'airain et non de bronze (1), comme je vous l'aurai peut-être dit. Ces sortes d'urnes sont extrêmement minces, de moins d'une demi-ligne et parfaites d'exécution, parfaitement polies dans les endroits conservés préservés de la rouille. Je crois ces toiles peintes en vert par le voisinage de l'airain. Quelques ossements qui en avaient été voisins, le sont aussi de cette couleur. J'ai trouvé d'autres urnes de terre, sur lesquelles on avait appliqué des ornements d'une pâte dorée, très-tendre, apparemment pour la pompe funèbre où elles étaient portées. Je vous ai dit que celle d'airain ou de cuivre a des anses qui sont encore revêtues d'étoffe, pour ne pas faire mal aux mains des porteurs. Vous aviez bien deviné : M. Huyot est ici. Il a été très-malade. Il est venu de Smyrne avec M. de Dreux qui d'Athènes avait été le trouver. Ils ont fait ensemble le voyage de l'Asie Mineure et vous donneront par leurs plans la plus grande idée de la magnificence des villes : chose absolument nouvelle. Ils n'ont rien négligé, et ont fait ce que personne n'avait fait avant eux. M. Huyot a de bien belles choses de la haute Égypte (2).

M. Lebrun, arrivé le 30 mai, m'a remis votre lettre du 11 avril. Jusqu'à présent (3) n'a vu, que je sache, de ruines antiques au monastère Saint-Méléti. Vous n'avez pas tiré grand parti du colonel Rotier : cela ne me surprend pas. L'inscription de la porte d'Hérodes Atticus, à Marathon, ne me paraît pas bien traduite. Il ne faut corriger ce qu'il y a, à moins que l'on n'ait des lettres douteuses ou des lacunes. Le mot

(1) D'après ce qui suit, Fauvel, sous le nom d'airain, paraît entendre le cuivre.

(2) Huyot, architecte français, avait d'abord séjourné en Italie, comme grand prix de Rome, et s'était distingué par sa restauration du temple de la Fortune à Préneste. Emmené en Orient par M. de Forbin, en 1817, il se vit forcé par un grave accident, la fracture d'une jambe, de s'arrêter longtemps à Smyrne, ce qui l'amena à porter particulièrement ses études sur l'Asie Mineure. Les villes antiques de Smyrne, d'Éphèse, de Priène, de Pergame, de Cnide, d'Halicarnasse, de Mylasa, de Tralles, l'occupèrent successivement, sans préjudice d'un grand voyage en Egypte. Malheureusement les dessins qu'avait admirés Fauvel périrent pour la plupart, quelque temps après, dans l'incendie de Patras; l'artiste ne put sauver que ses croquis de voyage. L'École des Beaux-Arts possède de lui une grande vue de l'ancienne Athènes, restituée au milieu de la perspective de ses montagnes. De retour en France, Huyot fut nommé professeur à l'École des Beaux-Arts, puis membre de l'Institut. Il est un des continuateurs de l'Arc de Triomphe de l'Étoile.

(3) Mot oublié; probablement : « Jusqu'à présent personne n'a vu, etc. ».

χερος écrit ainsi, κερος, veut dire jeune (1). Alors « Hérodes le jeune », le fils de cet Hérodes qui avait trouvé un trésor considérable. Cette faute d'orthographe, peut-être, donne un meilleur sens : « A la concorde immortelle, porte d'Hérodes le jeune ». Au reste, on doit avoir raison à Paris. Je me rends. C'était bien le cas d'élever un monument à la Concorde, près du camp retranché où les Athéniens ont attendu le jour où Miltiade devait avoir le commandement. Cette concorde a contribué à la victoire. Auprès de cette porte sont deux statues assises, l'une d'homme, l'autre de femme, apparemment Hérodes et sa femme. Je ne quitte pas Marathon sans vous dire que dans un dernier voyage j'y ai vu les restes d'un trophée où se lit encore ΤΡΟΠΑΙΟΝ. J'ai reconnu aussi des

(1) Il n'est pas difficile de voir que Fauvel se trompe. Du reste, l'inscription a été publiée, et la véritable lecture est χῶρος. Bœckh, dans le *Corpus inscriptionum græcarum*, sous le n° 537, reproduit le texte d'après les Mémoires de Walpole, et donne l'inscription comme découverte, en effet, par Fauvel, dans la plaine de Marathon.

ΟΜΟΝΟΙΑΣΑΘΑΝΑΤ	Ὁμονόιας ἀθανάτ[ης]
ΠΥΛΗ	πύλη·
ΗΡΩΔΟΥΟΧΩΡΟΣ	Ἡρώδου ὁ χῶρος
ΕΙΣΟΝΕΙΣΕΡΧΕ	εἰς ὃν εἰσέργε[αι]

Le *Voyage archéologique* de Le Bas (*Monuments figurés*, pl. 90) contient une restauration architecturale de cette porte de la Concorde Immortelle, par M. Landron. La copie de l'inscription est un peu différente et probablement faite avec d'autres débris qui justifient la restitution :

ΟΜΟΝΟΙΑΣ ΑΘΑΝΑΤΟΥ	Ὁμονοίας ἀθανάτου
ΠΥΛΗ	πύλη·
ΗΡΩΔΟΥΟΧΩΡΟΣ	Ἡρώδου ὁ χῶρος
ΕΙΣΟΝΕΙΣΕΡΧΕΙ	εἰς ὃν εἰσέρχει.

Le lieu exact est entre les villages modernes de Vrana et d'Inoï. C'était l'une des portes du vaste domaine qu'Hérode Atticus possédait à Marathon et dont il avait consacré une partie à la Déméter triopéenne, sous le nom de *Triopion*, ce qui peut donner quelques doutes sur le véritable caractère du second monument mentionné par la lettre de Fauvel. On y a retrouvé un certain nombre d'inscriptions rédigées par Hérode lui-même ou sous son inspiration, dans le goût philosophique et religieux de l'époque. — Voir le récent travail de M. Vidal-Lablache, ancien membre de l'Ecole d'Athènes : *Hérode Atticus*, Paris, 1872. Le chapitre premier donne la généalogie de la famille : Hipparchos, Tib. Claudius Atticus, Hérodes (Philostrate, *Vie des Sophistes*, II, 1, 2; cf. Waddington, *Fastes des provinces asiatiques*), p. 192.

restes du temple d'Hercule au-dessus d'une porte où se voit l'emblème de l'éternité dans le goût égyptien (1).

Le capitaine Gaultier était, le 30 du mois dernier, à Naples de Romanie (2). Je l'ai vu à Athènes.

Je reviens à Marathon au sujet des bustes achetés par M. Pourtalès. Le philosophe inconnu doit être cet Hérodes le jeune, qui avait été le précepteur de Marc-Aurèle et de Lucien. Voilà ce qui augmente l'intérêt de ces bustes.

M. de Marcellus, 2e secrétaire d'ambassade, vient d'acheter à Milo une superbe statue de Vénus, de six pieds de haut, conservée aux bras près, mais dont il a les morceaux. Elle est du plus beau marbre de Paros. Cette statue est du premier rang (3).

(1) L'imitation du style égyptien était en vogue à cette époque. On conserve au temple de Thésée une statue en marbre pentélique copiée exactement sur un modèle égyptien; elle provient aussi des propriétés d'Hérodes Atticus à Marathon. Le moulage de ce monument se trouve à Paris, à l'École des Beaux-Arts.

(2) Napoli, l'ancienne Nauplie.

(3) La signature manque; mais l'écriture a été confrontée avec celle des papiers de Fauvel et trouvée identique. Le destinataire de la lettre n'est pas nommé.

RECHERCHES

SUR LES

FIGURES DE FEMMES VOILÉES

DANS L'ART GREC

PAR LÉON HEUZEY.

I.

Le couvent de *Poïanni,* qui a conservé jusqu'à nous le nom altéré d'*Apollonie* d'Épire, occupe une haute plate-forme, sur le flanc de la colline dont le sommet est couronné par les vestiges de l'acropole antique. Une autre colline plus basse porte encore debout une belle colonne dorique en pierre calcaire, dernier débris de l'un des temples de la cité. Mais il est probable que le temple d'Apollon, premier et principal sanctuaire de la colonie dorienne, doit être cherché de préférence sur l'emplacement du monastère, dans une relation plus directe avec la citadelle. Les murailles de la cour intérieure tiennent engagée dans leur maçonnerie toute une collection de débris de sculpture et d'architecture, appartenant presque tous à l'époque grecque. Cependant, comme les moines exploitent une grande partie du sol de l'ancienne Apollonie, il s'en faut naturellement de beaucoup que tous ces fragments, provenant de divers édifices, aient été déterrés sur le plateau même du couvent.

Lorsque nous fumes admis pour la première fois, mon compagnon

de voyage M. Daumet et moi, à visiter ce musée d'un nouveau genre, notre attention se trouva dès l'abord captivée par un fragment de statue grecque d'une expression remarquable. C'était une tête de femme voilée, que les moines avaient disposée avec un certain goût décoratif, dans une niche creuse, et placée, comme sous un portique, à l'ombre de leur galerie couverte. Je ne saurais dire s'ils avaient été amenés eux-mêmes, sans en avoir conscience, à lui donner une place d'honneur, par le caractère particulier de la sculpture; mais je n'ai jamais vu, dans les collections d'antiques, une seule tête de femme se rapprochant autant que celle-ci de l'expression de douceur grave et triste, que les artistes chrétiens ont donnée à leurs madones. Si nous n'avions connu l'aversion de l'église grecque pour les figures sculptées, nous aurions pu nous figurer que nous avions devant les yeux l'image de la sainte patrone du monastère. Comme ce fragment, en marbre de Paros, portait les marques de la belle époque grecque, et qu'il présentait en outre diverses particularités curieuses à étudier, j'entrai en négociation avec les moines et je fus assez heureux pour pouvoir le rapporter au musée du Louvre.

Le trait qui donne surtout à la tête d'Apollonie une intensité d'expression particulière, c'est qu'elle est à la fois légèrement inclinée en avant et un peu penchée vers le côté gauche. Ce double mouvement, plus accentué qu'il ne l'est ordinairement dans les statues antiques, suffit pour communiquer à la physionomie, sans aucune contraction des traits, une expression de tristesse, et laisse supposer pour le reste de la statue une attitude qui s'accordait avec le même sentiment. Dans la belle sculpture grecque, si sobre de gestes, il faut être très-attentif à ces nuances et comme à ces degrés de mouvement, dont notre sens, endurci par les habitudes d'un art plus tourmenté, ne perçoit pas toujours du premier coup toute l'éloquence. Un vague sourire flotte sur les lèvres; mais ce n'est qu'un sourire d'habitude, reflet d'une âme naturellement bienveillante, et le fond de tristesse qui fait l'expression de la physionomie n'en est point entamé. Il y a là un contraste qui rappelle le δακρυόεν γελάσασα d'Homère.

Le voile, posé sans aucune recherche sur la tête, la couvre sans trop l'envelopper. La chevelure, divisée en deux masses et serrée par une

bandelette, est traitée par petites ondulations parallèles, d'un travail un peu archaïque et heurté, qui ne fait que mieux ressortir la douceur du visage. On admirera le beau triangle du front, un peu bas, mais très-pur, comme les frontons grecs, dessiné par les lignes rampantes de la chevelure et s'appuyant sur les arêtes vives des sourcils. Le nez est brisé, et l'on ne saurait trop regretter l'idée malencontreuse que l'on a eue, il y a quelques années, de le faire restaurer en marbre par un praticien. Mon collaborateur M. Daumet, dans le dessin qu'il a exécuté pour être gravé avec ce travail (planche I), a pu rétablir l'état de la cassure primitive, d'après un croquis fait en voyage. Les yeux, grands et très-doux, n'ont pas la profondeur de paupières que l'on observe souvent dans les sculptures du siècle de Périclès; mais ils sont remarquables par la régularité presque géométrique de leurs arcs allongés, qui se ferment aux deux coins opposés par un angle également aigu. La bouche est petite, et le menton surtout paraît beaucoup moins fort qu'il ne l'est ordinairement dans les sculptures grecques.

Le premier coup d'œil suffit pour avertir tout observateur un peu exercé que le caractère d'expression de la tête d'Apollonie tient aussi à une construction qui ne se conforme pas exactement aux proportions ordinaires. Pour contrôler le témoignage de mes yeux, j'ai pris des mesures sur le marbre, en les comparant avec celles que donnent d'autres têtes antiques, et j'ai trouvé des écarts considérables. Le sculpteur paraît surtout n'avoir tenu aucun compte de la règle qui divise le visage, dans sa hauteur, en trois parties à peu près égales. La région du front d'abord est moins haute que celle du nez de quatre douzièmes. Cette différence pourrait encore s'expliquer par la position des cheveux, qui sont plantés très-bas et qui couvrent la partie culminante du front. Mais la troisième division, celle de la bouche et du menton, est aussi de deux douzièmes plus faible que la région intermédiaire, dont la proportion est tout à fait dominante. Les mesures concordent pour la distance entre le nez et la bouche. La différence que j'ai relevée dans cette région porte donc uniquement sur le maxillaire inférieur; elle n'en est que plus grave et plus caractéristique.

On sait que les artistes grecs ont généralement adopté pour le men-

ton, un développement de proportions qui a paru excessif aux modernes, bien que la construction de la tête y gagne un beau caractère de fermeté et comme une assiette plus architecturale. C'est justement l'exagération que l'auteur de la statue d'Apollonie paraît avoir évitée, s'accordant ainsi d'avance, et par une exception très-rare, avec le goût des modernes. Peut-être y a-t-il été amené par quelque convenance de perspective, résultant de la position inclinée de la tête. Toujours est-il que cette diminution dans la longueur du visage a pour effet naturel de le faire paraître plus large (1), ce qui lui donne, avec un certain caractère de bonté, un galbe plus matronal.

Un autre détail qui s'écarte non moins gravement des principes suivis par les artistes anciens, c'est un léger amaigrissement des joues, qui laisse paraître la saillie des pommettes. Le ton du marbre voile cette dépression anormale; mais elle s'accuse au toucher, et devient surtout visible dans le moulage en plâtre.

Ces caractères tout à fait exceptionnels paraissent d'autant moins fortuits, qu'ils concourent très-efficacement à l'expression de bonté douce et triste, qui est si remarquable dans la tête d'Apollonie. Ils n'ont du reste rien d'individuel : ils constituent plutôt une variante remarquable de l'idéal antique, et un type où l'expression des affections de l'âme tient une place inaccoutumée. Il n'y a aucune raison d'y reconnaître un portrait, l'image de quelque reine d'Épire ou de quelque dame d'Apollonie : ce ne serait de toute manière qu'un portrait idéalisé, et la difficulté de l'explication n'en serait pas diminuée. Le caractère impersonnel de la beauté est même accentué par certains traits d'archaïsme. Sans doute ces habitudes d'atelier peuvent s'être conservées plus longtemps qu'ailleurs dans une région reculée, comme était l'Épire; mais elles n'en sont pas moins la marque d'une époque relativement encore assez haute.

L'état incomplet de ce fragment de sculpture et les mutilations qu'il paraît avoir subies dès l'antiquité offrent un autre sujet d'études inté-

(1) Par exemple, la tête de la Vénus d'Arles présente la même largeur de visage que la tête d'Apollonie, 0m148; mais la longueur y excède la largeur de 44 millimètres (près d'un tiers), tandis que, pour la tête d'Apollonie, l'excédant de la longeur n'est que de 24 millimètres (environ un sixième).

ressant pour l'archéologue, et qui peut contribuer aussi en quelque chose à la solution du problème précédent. Il ne s'agit pas en effet de cassures ordinaires, mais de coupures nettes, faites avec une intention évidente et dans un but qu'il s'agit de bien déterminer. D'abord la tête a perdu une partie de la coiffure, dont l'enlèvement est marqué par une section oblique, analogue à celle que l'on observe dans la prétendue *Psyché* de Naples. Deux autres sections ont été pratiquées verticalement dans les parties tombantes du voile. Enfin, au-dessous du cou, un peu au-delà du bord de la tunique, le marbre a été taillé grossièrement, de manière à former un tenon conique d'environ 12 centimètres de long. Les autres coupures, au contraire, sont faites avec beaucoup de régularité; elles ont leurs faces parfaitement nivelées et dressées, comme si elles avaient été produites par le sciage; mais le marbre porte plutôt les marques d'un travail préparé avec le ciseau et terminé avec la *gradine*, dans le but d'obtenir des joints exacts (1). Examinons quelles sont les différentes manières d'expliquer ces mutilations, opérées certainement dès les temps antiques.

La première idée qui se présente, c'est que les dimensions limitées du bloc de marbre avaient pu forcer le sculpteur à rajouter quelques pièces pour compléter sa statue, expédient dont on a retrouvé la trace dans plusieurs ouvrages antiques. Cette explication a l'inconvénient de ne pas rendre également compte de toutes les coupures dont nous avons parlé : la tête avait pu sans doute être sculptée à part; mais, dans ce cas, il n'aurait pas été nécessaire de la faire elle-même en plusieurs morceaux. — On pourrait supposer encore que la flatterie des bas temps avait décapité une statue grecque, pour y adapter le portrait d'une impératrice ou de quelque grande dame romaine. Mais alors à quoi bon les autres coupures, sur les côtés de la tête ainsi sacrifiée? Pourquoi surtout ce tenon de marbre, que l'on n'a pu ménager, sans faire voler en éclats toute la région de la poitrine et des épaules, dans la statue que l'on tenait justement à conserver? — Il reste une troisième hypothèse, plus acceptable que les autres. On aura voulu conserver, au contraire, la tête d'une statue brisée et gravement en-

(1) Voyez sur ce sujet l'étude récente, faite par M. Ravaisson, sur les pièces dont est composée la Vénus de Milo.

dommagée dès l'antiquité, en la réparant à l'aide de pièces rapportées et en la disposant pour être rajustée à des parties neuves. Si l'on examine attentivement la section oblique qui règne au-dessus du front, on y remarque des trous inégaux, qui indiquent une ancienne cassure que l'on a voulu régulariser en la nivelant, mais sans pouvoir en atteindre les parties les plus profondes. L'explication a le mérite de répondre à toutes les difficultés techniques de la question. — Toutefois il y a peut-être une autre solution, dont on trouvera plus loin quelques éléments; mais je ne puis en rien dire, avant d'avoir fixé à quel type antique se rapporte la tête d'Apollonie.

Les déesses voilées forment malheureusement, dans les collections de statues grecques, une des classes qui se prêtent le moins aux déterminations précises. En l'absence de tout autre attribut, c'est dans l'ajustement même du voile, dans l'expression qu'il ajoute à l'attitude et à la physionomie, qu'il faut chercher des raisons de se prononcer; et de pareils caractères sont d'une observation particulièrement difficile et délicate. Aussi doit-on se tenir pour satisfait, quand ils se marquent avec assez d'évidence pour permettre d'enlever quelque monument au groupe des figures inconnues ou incertaines. Tel me paraît être le cas pour la tête d'Apollonie. L'effort qui a fait sortir le sculpteur des principes ordinaires de l'art grec, pour accuser jusqu'à un certain point dans une figure idéale la gravité de l'âge et l'empreinte habituelle de la douleur, donne à ces caractères une signification et une importance qui en font de véritables attributs. Il ne nous permet pas plus de songer à la chasteté froide et rigide d'une Hestia, qu'à la tranquille fierté d'une Héra, dont le voile, rejeté plus en arrière, serait porté avec une liberté toute royale. Le choix se trouve ainsi restreint, par le fait, à un très-petit nombre de divinités.

Une déesse, à laquelle le voile était donné tout spécialement par les Grecs, à la fois comme à la déesse de la nuit et comme à l'une des grandes épouses de Zeus, était Latone, dont les statues n'étaient pas rares en Grèce, à l'époque la plus brillante de l'art. Elle était au nombre des divinités que la légende faisait passer par un temps d'épreuves et de persécution; d'un autre côté, rien ne serait plus naturel que de rencontrer son image dans une ville dorienne, dont le nom

était tiré de celui même de son fils Apollon. Mais nous voyons que les statues de Latone étaient placées ordinairement près de celles de ses enfants et dans un étroit rapport avec elles (1); elles la représentaient par conséquent dans son triomphe et sous la protection de ses divins vengeurs. Les jours de tristesse qu'elle avait traversés n'avaient d'ailleurs été pour elle qu'un accident bientôt oublié au milieu de l'orgueil d'une revanche éclatante. Voilà pourquoi la légende de Latone ne me semble pas suffire, malgré certaines convenances, pour expliquer le caractère douloureux de la tête d'Apollonie. Du reste, bien que Pausanias cite jusqu'à deux images de cette déesse attribuées à Praxitèle, et une autre à Polyclète, nous ignorons absolument le type qui avait été adopté pour ses statues, à la belle époque de l'art.

Si nous cherchons une déesse dont la légende et même le culte reposaient sur l'idée de la douleur, aucune plus que Déméter n'était marquée de ce caractère de tristesse divine. Les traditions locales expliquaient son désespoir par des causes différentes, en Arcadie, par la honte d'une maternité furtive et involontaire (2), à Éleusis, par le rapt de Coré et par les regrets maternels que ravivait tous les ans une séparation nouvelle; mais la grande et tragique image d'une déesse en deuil était la donnée première et le fond commun de tous ces mythes. Sur sa tête, le voile ne marquait plus seulement la dignité qui appartient aux épouses des dieux; d'après le sens même que l'hymne homérique attache à l'expression κατάκρηθεν κεκαλυμμένη, il était devenu un véritable vêtement de douleur et le signe de la sombre tristesse que la déesse cherchait à dérober aux regards des mortels (3). Cette coiffure caractérise donc Déméter, au moins autant que la haute corbeille du *calathos,* qui lui est donnée dans les figures de style primitif, ou que la couronne d'épis employée dans les représentations d'une époque moins ancienne. Mais le voile porté seul, à l'exclusion de tout autre ornement de tête, lui convient tout particulièrement quand elle est représentée dans la phase triste et désolée de sa légende.

La même attribution explique seule aussi les signes matériels de

(1) Pausanias, X, 35, 4; II, 24, 5; VIII, 9, 1; IX, 22, 1; IX, 20, 1; comparez cependant II, 21, 8.
(2) Pausanias, VIII, 25, 5; 42, 1.
(3) Hymne homérique à Déméter, vers 42, 182, 197.

souffrance qui altèrent légèrement dans la tête d'Apollonie la pureté normale des lignes du visage. Certes, il a fallu un type religieux bien profondément empreint du sentiment de la douleur, pour amener le sculpteur grec à porter quelque atteinte à l'idéal de beauté saine et florissante que la belle époque hellénique avait adopté pour la représentation des dieux. La religion primitive, s'attachant surtout au côté sombre et farouche de cette douleur, avait donné à la déesse la figure irritée et redoutable de la Déméter Érinnys (1). Mais plus tard, et surtout dans le culte éleusinien, les rapports intimes que l'initiation établissait entre Déméter et ses adorateurs privilégiés avaient dû nécessairement transformer le type ancien et le faire arriver par degrés à l'expression d'une tristesse plus douce, plus humaine, capable d'exciter dans l'âme les mouvements d'une dévotion passionnée (2). Nous voyons que tout, dans la légende comme dans les mystères, tendait à produire un vif sentiment de compassion pour les malheurs de la déesse. Déjà l'hymne homérique, dans une peinture émouvante, la montrait épuisée par la fatigue et par le jeûne, amaigrie même par un chagrin prolongé, selon le sens exact du mot μινύθουσα (3). Dans un culte qui faisait une telle place à l'émotion et qui s'efforçait d'agir par le pathétique, on comprend que l'art, qui était le puissant auxiliaire de ces transformations de la religion, ait pu se trouver exceptionnellement entraîné à sacrifier à l'intensité de l'expression quelque chose de la forme, ne fût-ce que par fidélité scrupuleuse à la tradition poétique, et pour s'associer plus étroitement à l'esprit d'un culte aussi révéré et aussi populaire.

Mais, de toutes les divinités de la Grèce, il n'y a que Déméter dont le personnage triste et la légende essentiellement douloureuse puissent expliquer un pareil sacrifice à l'effet pathétique. Sa fille elle-même, la pensive Perséphone, ne partage que pour un temps la douleur maternelle, et l'accent de tristesse qui convient à son visage est tempéré par le sentiment des honneurs dont elle est entourée comme reine des en-

(1) Pausanias, VIII, 25, 4 ; comparez 42, 1.

(2) On en peut juger dans Aristophane (*Thesmophoriazousæ*, vers 282 et 286), par les termes d'adoration : Περικάλλη Θεσμοφόρω. — Δέσποινα πολυτίμητε Δήμητερ φίλη.

(3) Hymne homérique, v. 201.

fers. Si elle a droit au voile des épouses des dieux, et si même, sur un sarcophage romain (1), elle s'en couvre complétement la face, pour cacher le ressentiment mêlé de honte, que lui fait éprouver le souvenir récent de la violence qu'elle a subie, elle ne le porte guère que comme attribut nuptial et dans les scènes où elle est représentée à côté d'Hadès. Il est certain, comme l'a déjà remarqué Ottfried Müller, qu'il est parfois difficile de la distinguer de Déméter; mais je crois que l'expression de souffrance de la tête d'Apollonie et son type matronal bien caractérisé nous garantissent ici contre toute confusion possible entre la mère et la fille.

Parmi les exemples qui nous autorisent à reconnaître Déméter dans une figure qui n'a d'autre coiffure que le voile, il y en a un d'abord qui est tout à fait concluant et décisif : c'est la célèbre peinture du vase Poniatowski (2), l'un des plus beaux spécimens que l'on puisse citer du style grec élégant et libre. La déesse s'y montre au milieu d'un appareil qui ne permet pas de la méconnaître, tenant dans ses mains la torche et la poignée d'épis, près du char attelé de serpents, monté par Triptolème,.

Le Musée Britannique possède aussi une très-jolie statue grecque de Déméter, assise et simplement voilée, qui est loin cependant de présenter l'expression caractéristique de la tête d'Apollonie (3). Mais aucun doute n'est possible, cette figure ayant été trouvée à Cnide, dans un ancien téménos des Grandes Déesses, avec d'autres marbres, des figurines de terre cuite, de nombreux ex-voto appartenant au même culte et portant presque tous la dédicace Δαμάτρι καὶ Κούρᾳ. « Le type est « d'une exquise beauté, avec une expression pleine de tendresse et « de distinction, » dit M. Ch. Newton, l'auteur de cette intéressante découverte, et il ajoute : « La tête est celle d'une femme qui a un peu « dépassé la première fleur de la vie, et elle représente sans aucun « doute Déméter. » Sur le même emplacement, a été déterrée une autre statue, représentant une vieille femme voilée et debout, dont nous aurons à parler de nouveau dans la suite de cette étude. Ces

(1) *Musée de Mantoue*, vol. I, pl. 3, et l'atlas de Müller et Wieseler, vol. II, pl. 68, fig. 857.
(2) Lenormant et de Witte, *Élite des Monuments céramographiques*, vol. III, pl. 63.
(3) C. T. Newton, *Halicarnassus, Cnidus and Branchidæ*, page 382, planche 55.

deux figures de marbre, par une coïncidence non moins curieuse, ont été retrouvées avec leurs têtes détachées et taillées, comme celles d'Apollonie, de manière à s'emboîter dans une cavité « *socket* », ménagée dans la partie supérieure de la statue.

Ces représentations suffisent pour prouver que le type de la Déméter voilée, très-répandu à l'époque romaine, avait son origine dans l'art grec. Cependant, ce n'est ni dans les œuvres de la statuaire, ni dans les peintures de vases qu'il se présente par séries assez nombreuses pour nous permettre de l'étudier dans ses développements et dans toutes ses variétés. Aussi sommes-nous forcés de recourir à une autre classe de monuments, où l'accumulation des exemples donnera, je l'espère, à l'opinion que j'ai exposée le complément d'évidence dont elle a besoin.

II.

Nous appellerons à notre aide les productions d'un art plus modeste, les figurines de terre cuite, dont les riches séries forment, autour des œuvres isolées de la statuaire, un commentaire des plus instructifs et des plus abondants. Ces petits ouvrages des *coroplastes* ou *modeleurs de poupées* (1), ornements à bon marché des anciens sanctuaires et surtout des tombeaux, où l'on en recueille des quantités considérables, ont souvent le mérite d'être des œuvres authentiques des époques les plus belles de l'art grec. Les figures des femmes voilées sont justement l'un des types qu'ils reproduisent avec une prédilection particulière. Ce sera pour nous l'occasion de faire connaître aux amis de l'antiquité quelques terres-cuites inédites du Musée du Louvre, provenant des tombeaux de la Grèce, ouvrages d'une rare beauté et tout à fait dignes de trouver place dans les planches que notre Association consacre aux monuments de pur style hellénique.

(1) Il ne faut pas réduire l'industrie des coroplastes (κοροπλάσται, les Attiques disaient κοροπλάθοι) aux κόραι, poupées articulées qui servaient de jouets aux enfants. L'*Etymologicum magnum* (p. 530, 11) nous avertit qu'ils modelaient toutes sortes de figures : Κοροπλάστης, ὁ τὰ ζῶα διαπλάττων · οὐ γὰρ μόνον κούρους ἢ ἐμψύχας κόρας πλάσσει, ἀλλὰ πᾶν ζῶον. Il est rare que les noms d'art et de métier restent dans les limites de leur étymologie; comparez le mot ζωγράφος.

Il est vrai que ces productions de la céramique grecque sont une des classes de monuments qui ont été jusqu'ici le moins étudiées par les archéologues. Malgré quelques travaux qui s'occupent surtout des terres-cuites de la basse Italie, appartenant en général à la décadence de l'art et de la mythologie helléniques, c'est un terrain à peu près neuf, où il faut déblayer soi-même son chemin (1). Notre confrère, M. Albert Dumont, dans la dernière mission qu'il a remplie en Grèce, a réuni tout un ensemble de faits et d'observations qui promettent de jeter beaucoup de lumière sur l'histoire encore peu connue de cette industrie, si humble en apparence, mais qui est certainement l'une des formes les plus délicates et les plus spontanées de l'art grec. Pour toutes les questions qui se rapportent à l'étude générale des terres-cuites, nous ne pouvons que renvoyer au bel ouvrage qu'il va prochainement publier avec le concours d'un artiste habile, M. Chaplain. Quant à nous, nous ne voulons exposer notre opinion sur ce sujet, que juste autant qu'il est nécessaire pour traiter la question spéciale des figures voilées, trop heureux si nous pouvons éclaircir un point de détail au milieu de tant d'autres encore douteux.

Comme on pourrait, dès le début, nous contester le droit d'établir aucun parallèle entre les figurines des tombeaux et les créations de la grande sculpture représentant les images des dieux, on nous permettra de prendre la question à son origine. L'ordre chronologique montrera, mieux que toutes les raisons, quel était, dans la succession des époques, le véritable caractère attribué par les anciens Grecs à ces petits monuments d'argile.

Dans les sépultures grecques d'une époque très-reculée, on rencontre déjà des figurines de terre-cuite d'un style tout à fait rude et primitif. Ce sont des espèces de *galettes* ou de plaques rectangulaires, terminées par une tête et munies sur les côtés de deux appendices qui font songer aux bras tronqués des hermès, mais qui représentent plutôt,

(1) Exceptez le beau recueil de planches publié par Stackelberg, sous le titre de : *die Græber der Hellenen,* une intéressante notice de M. de Witte dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1er août 1866) : *De quelques antiquités rapportées de Grèce par M. F. Lenormant,* et différents articles dans les *Antiquités du Bosphore Cimmérien,* dans les *Comptes-rendus de la Commission archéologique* de Saint-Pétersbourg, etc.

à ce que je crois, le dossier d'un siége; la figure est terminée par un simple empatement qui lui sert de pieds, et qui permet de la faire tenir d'aplomb (1). Parfois quelques lignes au pinceau accusent grossièrement les traits et indiquent par un travail sommaire les ondulations d'une chevelure tombante ou les plis d'une tunique de femme. Un attribut d'un caractère essentiellement religieux, la haute coiffure, *polos* ou *calathos,* qui surmonte toujours la tête, suffit pour montrer que ces figures plates étaient de petites idoles, comparables aux idoles dédaliques, surtout à celles qui étaient taillées dans l'épaisseur d'une planche, comme la Héra σανίς de Samos (2). Souvent le profil n'est encore exprimé que par une simple saillie, que le modeleur a produite en pinçant entre ses doigts la terre humide. Dans une figurine du Louvre, cette saillie bizarre est même tellement prononcée qu'elle n'a plus le caractère d'un profil humain, et qu'elle fait penser involontairement à la Déméter à tête de cavale de l'ancien mythe arcadien (3). J'ajouterai que, sur quelques figures plates d'un style un peu moins grossier, on distingue sous la haute coiffure les lignes d'un voile tombant des deux côtés de la tête.

On peut hésiter beaucoup sur le nom à donner à ces images primitives. Les archéologues les ont le plus souvent déterminées, un peu arbitrairement, d'après la divinité principale du pays où elles ont été trouvées. Mais ce sont évidemment des images de déesses, conclusion qui, dans sa généralité, est de la première importance pour la question qui fait l'objet de notre étude.

Plus tard, pendant la période proprement archaïque, les premiers progrès de la sculpture donnent aux terres-cuites des tombeaux des formes plus précises, où l'art et l'imitation de la nature tiennent chaque jour plus de place; mais ils n'en modifient pas le caractère religieux; ils ne servent au contraire qu'à rendre plus lisibles tous les traits qui

(1) Des figures de ce genre, découvertes près de Platées, sont déjà publiées dans les *Gesammelte Abhandlungen* de Gerhard, sous le nom de *Dædalische Idolen* (pl. 61). D'autres, dont l'une trouvée dans un tombeau, près de l'acropole de Mégare, ont été données au Louvre par M. F. Leuormant.

(2) Callimaque, fragm. 105.

(3 Pausanias, VIII, 42, 4.

font reconnaître des divinités. On peut affirmer, je crois, à peu près sans réserve, que les figurines recueillies dans les sépultures de cette époque appartiennent à la classe des représentations mythologiques. Dans le nombre, on rencontre surtout beaucoup de figures de femmes, assises sur des trônes, rappelant par leur attitude calme et solennelle l'épithète εὔθρονος, que les Grecs appliquaient particulièrement aux dieux. Les deux saillies symétriques, qui sont formées souvent à la hauteur des épaules par le dossier du siége, se rapportent exactement à celles que nous avons signalées dans les idoles primitives; elles montrent la filiation directe, qui existe entre les figurines archaïques et les grossiers fétiches des temps antérieurs.

Nous ne nous arrêterons pas, plus que nous ne l'avons fait précédemment, aux différents noms qui ont pu être donnés à ces figures, selon leurs attributs et selon les lieux où elles ont été trouvées. Cependant nous ne pouvons manquer de mentionner, parmi les figures assises, une déesse voilée, que l'on trouve très-fréquemment dans les tombeaux de la Grèce; son front est souvent orné, en outre, de la *stéphané;* ses mains, posées symétriquement sur ses genoux, sont couvertes par son voile. Dans un des rares tombeaux grecs dont la découverte ait été décrite avec quelque soin (1), on a trouvé quatre exemplaires de la même figurine, placés symétriquement deux par deux, à la tête et aux pieds du squelette, qui était celui d'un enfant. Quelques archéologues ont voulu y reconnaître une image de la Terre ou *Gæa,* personnage mythologique dont la légende, et surtout le culte, ont toujours été très-limités. S'il paraît naturel de songer à une déesse de la Terre, la mythologie grecque en offrait une autre, bien plus populaire, et dont la légende se rapportait plus étroitement à l'idée de la mort et au culte des tombeaux.

Parmi les ouvrages de plastique recueillis dans les tombeaux, pendant l'époque archaïque et même aux approches du temps où fleurit le plus beau style de l'art, il y a une autre classe fort remarquable de terres-cuites funéraires : ce sont des bustes estampés ou des figures à mi-corps, de proportions beaucoup plus grandes que les figurines dont

(1) Stackelberg, *Die Græber der Hellenen,* pl. 8.

il a été fait mention jusqu'ici. Ce n'est pas évidemment sans dessein que l'artiste les a fabriquées toujours tronquées à leur partie inférieure et percées d'un trou de suspension, qui servait à les appliquer aux parois du tombeau. Placées ainsi, elles paraissaient sortir du sol. On doit leur comparer, sur les vases peints et dans les bas-reliefs, diverses figures qui représentent ordinairement la Terre elle-même ou d'autres divinités du monde inférieur, montrant la tête hors de leur empire et accomplissant leur *montée* divine, ce qui était leur manière naturelle d'apparaître aux hommes (1).

Cette interprétation des bustes de terre cuite est justifiée par le caractère des divinités qu'ils représentent. Dans l'un d'eux, que possède le Musée Britannique, on a déjà reconnu avec raison Perséphone ou Coré (2) : sa chevelure est enveloppée d'une élégante écharpe ou *mitra ;* ses mains tiennent contre sa poitrine les deux emblèmes de la vie végétale, une fleur épanouie et le fruit de la grenade. M. Dumont veut bien m'autoriser à citer aussi une demi-figure de terre-cuite, dessinée par M. Chaplain à Athènes pour leur commune publication : elle représente un autre personnage du même cycle de divinités de la végétation et du monde souterrain, le Dionysos barbu, au front orné d'une épaisse couronne de fleurs, qu'entoure un large lemnisque ; les mains tiennent le vase appelé canthare et un objet de forme ovoïde (peut-être un fruit).

Notre Association, dans le présent fascicule de ses *Monuments grecs* (planche 2), a fait graver un des bustes de terre-cuite les plus remarquables que l'on ait encore tirés du sol de la Grèce. Il provient de la Béotie et de la nécropole même de Thèbes. M. Chaplain a bien voulu en exécuter pour nous un dessin, qu'il doit publier aussi plus tard dans le recueil de M. Dumont. C'est une figure de femme voilée, que les yeux les moins exercés reconnaîtront à première vue, rien qu'à

(1) Voyez sur ce sujet les remarques décisives de Gerhard dans les *Annales de l'Institut de correspondance archéologique*, année 1857, page 211. Comparez Stephani, *Comptes-rendus de la Commission archéologique de Saint-Pétersbourg*, année 1859, page 51. Deux bustes de ce genre ont été publiés par Gerhard dans ses *Antike Bildwerke*, deux autres parmi les terres-cuites de la collection de M. de Janzé, expliquées par M. de Witte.

(2) E. Braun, dans les *Annales de l'Institut de correspondance archéologique*, 1849, p. 114. — *Monuments*, vol. V, pl. 9.

la gravité douce et noble de son visage, pour l'image d'une déesse. Le style, qu'un dernier reste d'archaïsme empreint d'une grâce sévère, ne doit pas être de beaucoup antérieur à l'époque de Phidias; car les humbles ateliers des modeleurs restaient nécessairement, plus longtemps que ceux des maîtres de la sculpture, attachés aux traditions hiératiques. Je connais peu de figures antiques, même de marbre, où la profondeur de l'expression pensive et réfléchie produise sur le spectateur une émotion religieuse aussi pénétrante. Sous ce rapport, elle méritait d'être mise en parallèle avec la tête plus moderne d'Apollonie, qui produit une impression analogue, mais par des moyens peut-être moins simples, puisque le pathétique de l'attitude vient s'y ajouter au caractère de la physionomie. Dans le buste de terre, comme dans la tête de marbre, la gravité touche à la tristesse. Ici, l'artiste a choisi un type de visage allongé, dont les formes élégantes, mais amaigries par les plans un peu secs des joues et du menton, font penser à certaines sculptures du moyen âge.

Le voile est le seul attribut bien apparent qui caractérise la déesse. Bien qu'il ait été coloré en blanc, comme le manteau, il ne se confond point avec lui : il forme une pièce distincte, pliée en deux sur la tête et décorée d'une large bordure rouge; c'est le *crédemnon* ou petit voile, différent de la *calyptra* qui n'est qu'une forme du *péplos* (1). La chevelure est de plus complétement cachée par une écharpe ou *mitra* de couleur de safran, ornée d'une grecque également rouge : les deux bouts de cette écharpe repassent en dessous et tombent sur les tempes, suivant une mode élégante et recherchée, que j'ai déjà signalée comme propre aux régions du nord de la Grèce, dans un bas-relief de style archaïque, trouvé à Pharsale, en Thessalie (2). J'indiquais même que ce bas-relief pouvait être un ouvrage de l'école béotienne, fondée avant les guerres médiques, par le Thébain Ascaros, élève des maîtres Sicyoniens. Le buste de terre-cuite que nous publions donne

(1) Hésychius décrit le *crédemnon* comme un ἐπιθέλαιον. L'hymne homérique le donne à Déméter (v. 41). Quant aux couleurs, Déméter, en dehors de la phase douloureuse de sa légende, paraît avoir été représentée en blanc (*alba decent Cererem*, Ovide, *Fastes*, II, v. 600), avec une riche bordure rouge, comme le montre l'épithète φοινικόπεζα, dont nous parlerons plus loin.

(2) Dans mon article du *Journal des Savants* (année 1868), intitulé : *l'Exaltation de la fleur*. Comparez *Mission de Macédoine*, pl. 23.

assurément une haute idée du développement de l'art en Béotie et notamment à Thèbes, vers la fin de la période archaïque.

On ne prête pas tout d'abord une grande attention au geste des deux mains, qui sont ramenées sur la poitrine dans une position un peu gauche et indécise. La main droite paraît inoccupée ou tient entre deux doigts un objet tellement menu que l'artiste a négligé de le figurer ; l'autre main, qui touche distraitement le bord du voile, comme prête à le ramener en avant, ajoute à la signification de cet attribut, en lui donnant dans la représentation un rôle actif, qui accuse davantage le caractère chaste et mystérieux de la figure.

Mais la position seule des deux mains sur la poitrine rappellera aux archéologues qui ont étudié les séries des monuments figurés, toute une classe de divinités dont le type primitif remonte à l'antique Orient ; ce sont celles que le symbolisme oriental, dans sa naïveté hardie, figurait comme se pressant les mamelles pour en faire jaillir le lait (1). Il est remarquable de voir comment ce geste, une fois entré dans les représentations du polythéisme grec, s'atténue et se transforme peu à peu, à mesure que grandit dans l'art le sens élevé du beau, inséparable de la décence et d'un sens moral plus délicat. D'abord les mains ne font que toucher le sein ; puis elles sont simplement posées sur la poitrine, et l'artiste, en leur faisant tenir quelque attribut, arrive même à transformer complétement l'intention d'un mouvement dont il commence peut-être lui-même à perdre le véritable sens. Mais cette attitude n'en est pas moins caractéristique des déesses mères, de celles que les religions antiques considéraient comme les nourrices divines, alimentant la vie dans le monde et dans l'humanité, et que les Grecs en particulier honoraient du titre de κουροτρόφοι. Au premier rang de ces divinités se trouvait Déméter, la Terre nourricière, représentée par plusieurs traits bien connus de la légende comme élevant et nourrissant de jeunes enfants (2).

Aucun nom ne convient mieux assurément que celui de Déméter à

(1) On peut voir une importante série de ces figures parmi les antiquités de l'île de Chypre, au Louvre.

(2) Voyez surtout l'*Hymne homérique à Déméter*, et le vers souvent cité de Lucrèce, IV, 1161 :

At gemina et mammosa Ceres est ipsa ab Iaccho.

la belle figure de terre-cuite représentée par notre planche 2. Dans cette hypothèse, l'objet invisible, que paraît tenir la main droite, pourrait être le grain de blé qui est censé aussi être tenu par la déesse dans le grand bas-relief d'Éleusis.

Il est à propos de rappeler ici quelques traits de la religion de Déméter en Béotie. Le rôle de *courotrophos* était attribué particulièrement, dans la légende locale, à la Déméter *Europé,* considérée comme la nourrice de Trophonios, le dieu souterrain de Lébadée (1). Le culte très-ancien de la Déméter *Achæa* (de ἄχος, douleur) se rapportait au contraire à la déesse affligée, comme le prouvent les fêtes d'un caractère triste que l'on célébrait en son honneur : Καὶ Βοιωτοὶ τὰ τῆς Ἀχαίας μέγαρα κινοῦσιν, ἐπαχθῆ τὴν ἑορτὴν ὀνομάζοντες, ὡς διὰ τὴν τῆς Κόρης κάθοδον ἐν ἄχει τῆς Δήμητρος οὔσης (2). Sous le nom de Déméter *Cabiria,* elle avait près de Thèbes, en commun avec les Cabires, des mystères entourés d'une sorte de terreur religieuse. Mais nous devons mentionner surtout la Déméter *Thesmophoros,* qui était adorée dans l'acropole même de Thèbes et dont le temple était une antique construction, considérée comme le palais de Cadmus. Un fait très-intéressant pour nous est rapporté par Pausanias : la statue adorée dans ce temple n'était visible qu'à mi-corps et jusqu'à la hauteur de la poitrine : Δήμητρος δὲ ἄγαλμα ὅσον ἐς στέρνα ἐστὶν ἐν τῷ φανερῷ. Le texte ancien ne dit pas si elle était enfoncée dans le sol ou cachée d'une autre manière (3) ; mais il y avait là certainement une disposition d'un caractère symbolique, tout à fait en rapport avec celle que présentent les bustes estampés des tombeaux, et particulièrement la demi-figure de terre cuite trouvée dans la nécropole de la même ville.

Des représentations analogues existaient du reste dans d'autres sanctuaires de la Grèce ; elles étaient spéciales aux divinités de la terre. A

(1) Pausanias, IX, 39, 4 et 5.

(2) Plutarque, *De Iside,* 69. Comparez Hérodote, V, 6 ; le Scholiaste d'Aristophane, *Acharniens,* v. 716 ; Hésychius, aux mots Ἀγαία, Ἀχθεία.

(3) Gerhard (*Mythologie,* p. 436) paraît croire que la statue n'était ainsi cachée que depuis la bataille de Leuctres, par les boucliers lacédémoniens qu'on aurait placés à ses pieds. Pausanias dit seulement que les boucliers des chefs vaincus avaient été consacrés dans le même temple ; voici tout le passage : Τὸ δὲ τῆς Δήμητρος ἱερὸν Θεσμοφόρου Κάδμου καὶ τῶν ἀπογόνων οἰκίαν ποτὲ εἶναι λέγουσι· Δήμητρος δὲ ἄγαλμα ὅσον ἐς στέρνα ἐστὶν ἐν τῷ φανερῷ. Καὶ ἀσπίδες ἐνταῦθα ἀνάκεινται χαλκαῖ· Λακεδαιμονίων δὲ, ὁπόσοι ἐν τέλει περὶ Λεῦκτρα ἐτελεύτησαν, φασιν εἶναι. Pausanias, IX, 16, 5.

Sicyone, dans l'édifice appelé Νυμφῶν, réservé aux femmes pour la célébration des mystères, les images des trois grandes divinités chthoniennes, dont nous retrouvons les bustes dans les tombeaux, n'étaient que des têtes ou des masques : Καὶ ἀγάλματα Διονύσου καὶ Δήμητρος καὶ Κόρης, τὰ πρόσωπα φαίνοντα, ἐν τῷ Νυμφῶνί ἐστιν (1). J'ai moi-même trouvé, sculpté dans les rochers de Philippes, en Thrace, un buste de Bacchus, qui se présente dans les mêmes conditions, et qui montre le même usage s'étendant à d'autres figures que celles de terre-cuite (2). On voit, dans le musée d'Afrique, au Louvre, une demi-figure de femme voilée, en marbre, coupée brusquement à la hauteur de la taille, et représentant probablement aussi Déméter sortant du sol.

De l'examen de tous les exemples précédents, il résulte du moins, comme une chose démontrée, que, depuis les temps primitifs de l'art jusqu'à l'époque qui touche au grand style, les figurines des tombeaux grecs représentaient des divinités : c'étaient de véritables idoles funéraires. Quand bien même on trouverait quelques exceptions à la règle que je viens de poser, elles n'auraient que la valeur de faits isolés et accidentels, en face de la grande quantité des exemples contraires. Le mort, parmi les objets dont il était muni dans sa nouvelle demeure, avait avec lui ses dieux, placés là pour protéger ce qui restait de lui, comme aussi pour acquitter la dette des vivants envers les puissances des régions inférieures. C'étaient le plus souvent les images mêmes des divinités dont on avait à se concilier la redoutable influence, et parmi lesquelles il est naturel de trouver Déméter, la souveraine à la fois terrible et bienfaisante du monde souterrain. On peut disserter avec plus ou moins de justesse sur la portée religieuse et morale d'un pareil usage; mais le fait en lui-même est hors de doute.

(1) Pausanias, II, 11, 3. Comparez le masque de la Déméter *Kidaria* à Phénée (Pausanias, VIII, 15, 3).

(2) *Mission de Macédoine*, pl. 2, fig. 3.

(*A suivre.*)

MIROIRS GRECS

ORNÉS

DE FIGURES AU TRAIT.

MIROIR DE CORINTHOS ET DE LEVKAS,

PAR M. ALBERT DUMONT.

I.

Les différentes parties de l'archéologie grecque sont encore loin d'avoir toutes été étudiées avec une égale attention. On connaît bien les grands édifices : la suite des *restaurations* dues aux architectes de l'École française de Rome forme une œuvre de premier ordre. L'épigraphie peut être considérée, depuis trente ans, comme une science rigoureusement constituée. Nous avons de nombreux recueils consacrés aux bas-reliefs, bien qu'ici il reste beaucoup à faire pour expliquer ces représentations, pour les attribuer aux pays et aux temps auxquels elles appartiennent, surtout pour les ranger par séries où nous suivions, en toute sûreté, les transformations des types et des scènes. Ces diverses sections de la science, si importantes qu'elles soient, ne la constituent pas tout entière; celles qui ont été négligées n'ont ni moins de valeur, ni moins d'intérêt. Telles sont, pour ne pas entrer dans le détail, l'étude des vases, la connaissance des terres cuites, celle des bronzes et en général de tous les objets de petites proportions. Le premier

livre spécial sur les vases grecs a commencé à paraître il y a quatre années seulement; il est resté inachevé (1). Nous n'avons pas d'ouvrage d'ensemble sur les terres-cuites, bien que Gerhard ait montré depuis longtemps la nécessité d'une étude aussi riche, aussi variée, qui n'éclairerait pas moins l'histoire de l'art que celle des idées morales et religieuses (2). A peine citerions-nous quelques monographies sur les armes et sur les statuettes de bronze (3).

L'archéologie étrusque et italo-grecque ne donne pas lieu aux mêmes regrets. Aux *desiderata* que nous signalons pour la Grèce, on sait quelle suite d'études sur les monuments de l'Italie il nous serait facile d'opposer. Il y a là pour la science des antiquités un danger qui n'échappe à personne. C'est en Grèce seulement qu'on peut trouver la réponse à la plupart des questions d'origine, d'influence et d'époque. L'Hellade a été l'institutrice de ses propres colonies et des Étrusques. C'est elle qu'il faut interroger presque toujours, si l'on veut résoudre les principaux problèmes qui composent l'archéologie.

De toutes les causes qui expliquent pourquoi nous connaissons si imparfaitement de nombreuses séries de monuments grecs, la moins contestable est la lenteur, la timidité, l'incertitude des recherches faites dans le pays même. Le royaume hellénique et la Turquie ne possèdent que très-peu d'antiquaires; les savants étrangers, dans leurs visites nécessairement trop courtes, n'ont jamais bien vu les collections déjà formées; ils n'ont entrepris des fouilles que par exception. On peut être sûr qu'aucun pays du monde ne nous réserve plus de vrais trésors que le sol de la Grèce; on peut être sûr aussi que tout examen sérieux des collections qui existent dès aujourd'hui, donnera de belles découvertes. C'est ce que nous ne saurions trop répéter aux membres de notre

(1) Benndorf, *Griechische und sicilische Vasenbilder*. L'ouvrage, d'après la préface de l'auteur, doit être considérable; deux livraisons seulement ont paru. M. Heydemann, qui s'était donné une tâche moins longue, l'a conduite à bonne fin, *Griechische Vasenbilder*. Berlin, 1870, in-fol., 12 pl. et 14 pages de texte.

(2) *Arch. Zeit.*, juillet 1864. Les lecteurs des *Monuments grecs* ont vu, du reste, par le mémoire qui ouvre ce fascicule, toute la haute portée du sujet pour l'histoire de l'art et des croyances helléniques.

(3) La numismatique même, qui est la base de toute l'archéologie, car elle représente la transformation des types, offre un champ si vaste que les monnaies d'un grand nombre de pays helléniques, en particulier des îles, du Péloponnèse, de la Grèce du Nord, attendent encore un savant qui les reproduise fidèlement, les interprète et leur consacre un livre de *doctrine*.

École française d'Athènes : ils n'ont qu'à ouvrir les yeux, qu'à étendre les mains pour trouver des sujets de travaux qui compteront dans la science. Ici des exemples récents sont faciles à citer et parlent assez haut.

Il est peu de question plus importante en archéologie que celle des noms des céramistes. Quand M. de Witte en 1847, M. Brunn en 1859, publièrent l'un et l'autre un catalogue des peintres sur terre-cuite, ils ne donnèrent que six noms lus sur des vases grecs, tandis qu'ils en recueillaient au moins soixante et quinze sur les vases italo-grecs. Le fait était surprenant, propre à embarrasser les antiquaires; il a donné lieu aux hypothèses les plus diverses. Pourquoi, si la Grèce a fabriqué la plupart des vases qu'on découvre en Étrurie, les signatures sont-elles rares en Grèce? il n'y avait à cette question qu'une réponse à faire : on comptait peu de signatures dans la Grèce propre, parce qu'on ne les cherchait pas. En 1869 et en 1870, deux jeunes archéologues, M. Benndorf et M. Heydemann, passèrent quelques mois à Athènes ; ils ne donnèrent pas un coup de pioche, ils se bornèrent à regarder les musées. Leurs travaux ont porté à seize le nombre des artistes dont les noms se lisent sur des vases grecs. Six de ces noms sont communs à l'Italie et à la Grèce : chiffre qui met hors de doute les rapports commerciaux des deux pays pour les produits céramiques. De plus, comme on possède pour le moment environ cinq fois moins de vases grecs que de vases italo-grecs, il est évident que, toute proportion gardée, les signatures sont plus nombreuses en Grèce qu'en Italie (1).

Il importe toujours au progrès de la science de constituer des séries nouvelles de monuments. Nous savions depuis l'année 1826, grâce à une publication du chevalier de Brœndsted, que les Grecs avaient fabriqué des plaques de terre cuite décorées dans le système adopté pour les vases; mais cet exemplaire était resté unique. En 1867, la découverte d'un tableau semblable acquis par Photiadès-bey, rappela l'attention des archéologues sur ces monuments. M. Benndorf voulut en trouver d'autres. Il donne aujourd'hui la description de treize de ces plaques presque toutes d'un beau travail.

(1) *Les Vases peints de la Grèce propre*, Paris, 1873, Thorin, éditeur, et *Journal des savants*, 1872-1873. *Gazette des beaux-arts*, août 1873.

En 1867 les métrologistes n'avaient signalé dans les musées que deux mesures grecques de capacité. L'intérêt qu'offrent ces documents m'engagea à décrire tous ceux que je rencontrerais. Le catalogue que j'ai récemment donné compte déjà vingt-huit numéros et s'enrichira chaque jour de nouvelles découvertes (1).

Beaucoup d'autres exemples sont présents à la mémoire de tous les savants qui s'occupent de l'antiquité. Le miroir que nous reproduisons est du reste une nouvelle preuve à l'appui de ces courtes remarques.

Les miroirs étrusques gravés au trait sont nombreux; tous les musées en possèdent, le seul recueil de Gerhard en reproduit plusieurs centaines. Cet illustre antiquaire avait été amené à croire que le miroir étrusque décoré au trait était imité de modèles grecs. L'histoire générale de l'Étrurie, les sujets qui décorent ces monuments, lui paraissaient justifier cette opinion. Toutefois on lui répondait : que la Grèce n'a pas conservé un seul miroir recouvert de ce genre de décoration. L'objection n'était pas sans valeur, aussi Gerhard a-t-il demandé bien des fois aux savants d'Athènes et aux voyageurs s'ils ne pouvaient pas lui signaler un miroir grec ou même un simple fragment de miroir orné au trait.

Ce qui rendait plus grave l'objection faite à la théorie de Gerhard, c'est que même en Italie on ne trouvait les miroirs décorés au trait que chez les Étrusques. Nous ne connaissions qu'une exception très-peu importante, un miroir de Crotone sur lequel on voit une gorgone (2). On citait, il est vrai, deux miroirs qui conservaient des inscriptions grecques. Le premier, qui a été publié dans les *Etruskische Spiegel*, porte ces mots ΑΓΟΛΛΑΣΕΓΟΙΕ, on y voit la lutte de Thésée et du Minotaure; l'origine en est inconnue (3). J'ai souvent examiné le second, qui est conservé au musée du *Varvakeion* à Athènes (4). La surface n'a jamais reçu de figure; on y lit cette dédicace aux dieux sauveurs :

ΣΙΜΟΝΘΕΟΙΣΣΩΤΗΡΙΟΙΣ

(1) *Mélanges archéologiques*, fasc. I et II, Paris, 1873, Didier, éditeur.

(2) Minervini, *Bull. arch. napolit.*, nouvelle série, t. II, pl. III. Gerhard, *Etruskische Spiegel*, pl. CCXLIII, A. 1.

(3) Pl. CCXLIII, A. 2.

(4) *Arch. Anzeiger*, 1866, p. 174.

Je crois qu'il faut reconnaître ici un disque plutôt qu'un meuble de toilette (1). Quelle que fût du reste la valeur de ces objets, on ne pouvait songer à y trouver la preuve que les Grecs avaient pratiqué pour les miroirs la gravure sur bronze, telle que l'avaient connue les Étrusques (2).

Quelques mois après la mort de Gerhard, arrivée le 12 mai 1867, j'achetais à Corinthe un miroir, recouvert d'une épaisse patine. En l'examinant attentivement, j'y découvris d'abord quelques traits et bientôt deux figures de femmes. Ce miroir, dessiné par M. Schöne, fut annoncé au public par M. de Witte. Il représentait des figures parfaitement grecques qui rappelaient des peintures célèbres d'Herculanum et deux bas-reliefs découverts au théâtre de Dionysos. Pour le style, l'expression, l'élégance, rien ne ressemblait moins à l'art étrusque; mais le procédé de gravure était le même, et cela seulement importait. Il avait en effet toujours été évident que les dessins des miroirs étrusques n'étaient pas l'œuvre d'artistes grecs.

Cette découverte fit connaître un miroir qui avait échappé aux recherches de Gerhard. Il provenait de Corinthe, où M. Aimé Brugas l'avait acheté en 1844, pour le donner au musée de Lyon. Bien qu'il figurât au *catalogue Comarmond*, il n'avait pas pris rang dans la science (3). Ce miroir est supérieur à celui des deux femmes voilées. M. le baron de Witte y a reconnu le génie des combats de coqs (4) et en a publié

(1) Voyez plus bas le disque d'Égiue, publié par Wolf.

(2) A ces deux monuments il faut ajouter un miroir que mentionne M. Ernest Desjardins; il provient de Celei, bourgade de la petite Valachie, et porte une inscription :

ΤΗΚΑΛΕ
ΠΙΚΑΛΩ

Le style des lettres indique le deuxième siècle après notre ère; l'orthographe est barbare; le nom de femme Ἐ]πικαλλώ est sans exemple. *Sur quelques inscriptions inédites de la Bulgarie et de la Valachie*, Rome, 1868, p. 27. M. Desjardins n'a pu voir le monument original. Il serait à souhaiter qu'on nous donnât une description précise du disque et l'estampage de l'inscription.

On possède neuf miroirs qui portent des inscriptions latines, M. de Witte en a donné la liste : *les Miroirs chez les Anciens*, p. 14, in-16, Bruxelles, 1872. Ils se rapportent au cinquième ou au sixième siècle de Rome (200 à 150 av. J.-C.). Un seul des miroirs trouvés en Italie paraît être de travail romain. Gerhard, *Etrüskische Spiegel*, pl. CCCCIX. Je renvoie au travail de M. de Witte; il résume aussi exactement qu'il est possible sur ces questions l'état de nos connaissances.

(1) N° 312, description accompagnée d'une lithographie.

(2) *Le génie des combats de coqs*. Paris, 1868.

une gravure digne de la beauté de l'original. Nous constatons, par ce nouvel exemple, quel soin les Grecs avaient mis aux décorations de ce genre.

Durant le dernier séjour que je fis en Grèce en 1871 et en 1872, je fus attentif à rechercher les miroirs gravés au trait. Les deux publications que je viens de rappeler avaient montré aux marchands la valeur des objets de ce genre. Ils s'en étaient occupés, et, comme il arrivera toujours en pareil cas, leurs recherches n'avaient pas été inutiles. On avait trouvé à Corinthe trois autres miroirs; ils ont été acquis par un des principaux musées de l'Europe. Il y a lieu de croire que ces monuments seront avant peu reproduits par la gravure. Quelques collections me montrèrent un objet de toilette qui comporte une décoration au trait sur bronze. Ce meuble élégant, dont j'ai fait dessiner les types principaux, se compose de deux plateaux posés sur une lame de bronze. Au centre s'élève une longue tige qui, à la partie supérieure, porte une plaque ornée en général d'une figure tracée au burin. Les exemples grecs de gravure sur bronze devenaient ainsi assez nombreux, quand j'eus le plaisir à Corinthe, dans la collection Rendis, de voir une œuvre tout à fait capitale, un nouveau miroir, d'un art plus pur que les précédents, et orné d'inscriptions.

Friederichs l'a très-justement remarqué : ce ne furent sans doute ni les Grecs ni les Étrusques qui inventèrent la gravure au trait sur bronze (1), puisqu'on en trouve de très-anciens exemples à Chypre, en particulier à Citium où on a découvert l'admirable patère qui est au Louvre (2), et ici, comme pour toutes les questions d'origine, c'est vers l'Orient qu'il faut remonter. Mais le point n'est pas de savoir quel peuple grava le premier sur métal, procédé facile qui dut être trouvé de bonne heure (3); il est seulement de rechercher si les Étrusques, qui

(1) Friederichs, *Berlins antike Bildwerke*, t. II, p. 20-21.

(2) La patère d'Idalie nous montre aussi l'emploi de la gravure au burin, à Chypre. Ceccaldi, *La patère d'Idalie*, Revue archéologique, novembre 1872. Les figures ont d'abord été travaillées au repoussé, puis précisées au burin.

(3) L'histoire de l'art en Grèce compte un grand nombre de *toreutistes*; dès la soixantième olympiade, Sparte envoyait à Crésus une vaste chaudière ornée de ζωδίοις, figures ciselées où la gravure au trait avait certainement été employée pour compléter la décoration. Herod., I, 70. Voyez encore Gerhard, *Ant. Bildwerke*, Cent. I, pl. LXXX. Cerf déchiré par deux lions. Cf. Müller, *Handb.*,

ont dû beaucoup de toute évidence aux Grecs, pouvaient aussi leur avoir emprunté le *miroir orné de figures au trait*, et c'est en ces termes que Gerhard avait posé la question; le problème ainsi défini est aujourd'hui pleinement résolu.

Le tableau représenté sur le miroir de Corinthos et de Levkas est une œuvre achevée. Un pays qui a su graver une scène aussi parfaite connaissait à fond l'art d'orner le bronze au burin; il le tenait en haute faveur. Un seul fragment de ce miroir suffirait pour prouver que la Grèce a pratiqué ce procédé décoratif, qu'elle y a excellé. On n'arrive pas à cette sûreté, à cette élégance sans de longs essais. L'objection faite à la théorie de Gerhard n'existe plus. Nous possédons six miroirs ornés de figures au trait; il n'est pas téméraire de prévoir qu'on en trouvera beaucoup d'autres (1).

II.

Bien que je n'aie pas vu retirer ce miroir de terre, il résulte avec une grande probabilité des renseignements qu'il m'a été possible de recueillir, qu'il a été découvert dans un vaste sarcophage dépourvu de tout ornement, comme on en voit beaucoup dans les nécropoles de Corinthe et qu'il n'était accompagné que d'objets très-communs (2). M. Rendis conserve quelques-uns de ces objets; ce sont des poteries à figures rouges qui n'ont aucun style et qui par suite n'appartiennent

pl. XV, 58. *Museo Bartoldi*, pl. LVII, n. 46. L'origine de ce monument n'a pas été déterminée avec certitude. Wolf, *Ann. de l'Inst.*, IV, p. 75, disque trouvé à Egine, travail ancien et d'un beau style.

(1) L'extrait suivant d'une lettre que veut bien m'écrire M. Newton intéressera tous les antiquaires : « Je vous envoie ci-jointe une note sur trois miroirs conservés au *British-Museum*. J'ai des raisons de croire qu'ils sont tous de Corinthe. Premier miroir, rosette gravée sur fond de bronze; sur le couvercle, tête d'Aphrodite en relief. Deuxième miroir, bacchante gravée; elle tient le thyrse et le tympanon; sur le couvercle, Aphrodite en relief, tendant un masque à Eros qui se retourne. Troisième miroir, grande étoile gravée; sur le couvercle, très-belle figure de femme en relief, sacrifiant sur une stèle. » Le procédé d'argenture est le même que sur les miroirs rappelés plus haut. L'objet de cette note est seulement de montrer que les miroirs gravés sont aujourd'hui assez nombreux; pour les détails de ces trois représentations, il faut attendre la publication et le commentaire de M. Newton.

(2) Cette nécropole est à droite du chemin de *Courtèsa* (Cléones), à un quart d'heure de la vieille Corinthe.

pas à une époque précise (1). Nous constatons une fois de plus par cet exemple que le mobilier des sépultures pouvait renfermer des objets de valeur très-inégale, une œuvre de premier ordre et des vases tout à fait populaires (2).

Le miroir est en forme de boîte. Il mesure un diamètre $0^{m},16$. Le couvercle porte un bas-relief en applique que le temps a beaucoup altéré; le métal très-mince s'est oxydé et se brise facilement. On peut toutefois recomposer la principale partie du sujet; le bas-relief représentait une femme voilée qui rappelle à tous égards celles que l'on voit sur le premier miroir de Corinthe.

Le second disque porte à l'intérieur le sujet que reproduit notre gravure (3). Les parties occupées par les dessins sont sur fond d'argent; le reste du tableau est couvert d'une couche d'or. C'est là une disposition qui paraît être propre à la fabrique corinthienne. J'avais cru la reconnaître sur le miroir *des danseuses*, mais quelque doute restait encore possible et nécessitait de nouvelles découvertes. Ces incertitudes ne subsistent plus. Les danseuses comme le héros de *Corinthos* et *Levkas* se détachaient sur un fond d'or et étaient de même tracées sur une légère couche d'argent. Le génie des combats de coqs

(1) En particulier un aryballe portant un sphinx.

(2) C'est ce que j'avais reconnu également en 1871, en suivant les fouilles faites près d'Athènes, sur l'emplacement du dème d'Æxone par M. Sotiriadis. L'inventaire des objets trouvés dans chaque tombeau montre des vases d'un travail exquis, à côté de poteries du dessin le plus grossier.

(3) Il a paru deux reproductions de ce miroir, l'une gravée en 1872 dans la *Revue archéologique*; elle ne donne que la disposition générale de la scène; l'autre, faite également d'après le dessin de M. Chaplain, pour un très-bon article que M. Milonas a inséré dans la nouvelle série de l'*Éphéméride archéologique* d'Athènes. M. Milonas prépare sur les miroirs grecs un travail d'ensemble dont il a déjà publié plusieurs parties dans l'Ἀθηναῖον et dans l'Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική. En mettant, comme nous l'avons fait, M. Chaplain et moi, sans réserve aucune, à sa disposition tous les dessins qui intéressaient ses travaux, nous répondions au but de notre mission, qui était de contribuer au progrès des études relatives à l'archéologie de la Grèce. Il faut en effet que cette science ne soit pas étudiée seulement par les voyageurs qui visitent le royaume hellénique, mais par les Grecs, par les savants qui sont nés sur ce sol, qui y vivent, qui peuvent en faire sortir toutes les merveilles qu'il renferme, et qui doivent par tous les moyens être encouragés à ces sortes de recherches. Plus ils se passionneront pour ces études, plus les progrès de l'archéologie seront rapides.

Les autres dessins que M. Milonas a empruntés aux cartons de M. Chaplain sont surtout des pieds de miroir, au nombre de cinq, statuettes de bronzes comparables à ce que la toreutique ancienne nous a laissé de plus parfait. On les trouvera en appendice à la suite de l'ouvrage que publie la maison Didot : *les Céramiques de la Grèce propre*, 2 vol. in-4, 100 pl. gravées par M. Jacquet.

sur le miroir de Lyon est également argenté, et le fond, dit M. Brugas, « *est jaune d'or.* »

Il est facile de comprendre comment on faisait usage de cet objet. Quand il était fermé, il formait une véritable boîte et on ne voyait que le bas-relief; quand on l'ouvrait, la face intérieure du couvercle, soigneusement polie et argentée (1), réfléchissait l'image. Une remarque générale qui s'applique à tous les miroirs grecs de ce genre, c'est que l'un des deux disques est sensiblement plus épais et plus lourd que l'autre. Cette particularité que présente le miroir des *danseuses* se constate également pour celui de *Corinthos*. Enfin l'examen de ces objets de toilette et l'étude des miroirs sans figure, nombreux dans les collections d'Athènes, portent à croire que les charnières ne devaient être que d'un usage très-rare (2). La technologie est pour l'antiquaire ce qu'est la grammaire pour le philologue. Toutefois trois exemples n'autorisent pas à établir en cette matière les règles générales que les découvertes ultérieures seules feront connaître.

Le héros *Corinthos* est couronné par *Levkas*. Les scènes de ce genre avaient été traitées souvent par l'art antique. Les textes et les monuments nous en ont conservé des preuves nombreuses.

Un groupe représentait le démos des Athéniens couronné par Byzance et Périnthe. Démosthène le cite dans le *de Corona* (3). M. Dethier, à Constantinople, possède une statue colossale de femme d'un assez bon style, découverte à Périnthe; il la regarde comme un des restes de ce monument. Le démos de Rhodes couronnant celui de Syracuse est mentionné par Polybe (4). Euphranor l'Isthmien, qui florissait entre la CIV^{e} et la CX^{e} olympiade, avait représenté Arété couronnant Hellas (5). On voit encore sur l'Acropole d'Athènes quelques

(1) Sur le miroir de Lyon la gravure est à l'intérieur du couvercle. *Art. cité, Lettre de M. Émile Brugas à M. de Witte.* — Il arrivait souvent que les deux disques étaient destinés à renfermer des miroirs plus petits; ils formaient alors une véritable *boîte à miroirs*.

(2) Je dois remarquer que dans la collection Rendis le miroir est encadré, ce qui rend certaines observations de détail très-délicates.

(3) P. 256.

(4) V. 88.

(5) Ott. Müller, *Handbuch*, § 411. Sur Antiochus et Séleucus couronnant Antioche, voyez plus bas.

marbres de l'époque classique qui montrent combien les scènes de ce genre étaient fréquentes (1).

Dans la collection que j'ai formée en 1872 de bas-reliefs athéniens datés, je trouve les représentations suivantes :

1° Le cosmète Εἰρηναῖος Λευκίου Κυδαθηναιεύς couronné par les éphèbes Λεύκιος et Ἀριστόβουλος en présence de leurs camarades Διονύσιος et Γλαυκίας; archontat de Πάνταινος Γαργήττιος, CCXIX[e] Olympiade (2);

2° Le cosmète Διονύσιος Ἀζηνιεύς couronné par un éphèbe; archontat de Πόπλιος Αἴλιος Βιβούλλιος Ῥοῦφος, CCXXVIII[e] Olympiade;

3° Le cosmète Ἀρχέλαος Ἀπολλωνίου Πειραιεύς couronné par un éphèbe, archontat de Φλ. Ἀλκιβιάδης Παιανιεύς CCXXIX[e] Olympiade;

4° Le cosmète Αὐρ. Δοσίθεος couronné par deux éphèbes; archontat de Διονύσιος τοῦ Διονυσίου Ἀχαρνεύς, CCXLVIII[e] Olympiade.

A ces monuments il faut ajouter une stèle sur laquelle est sculpté le cosmète couronné par un éphèbe, mais sans que l'inscription que le marbre devait recevoir ait été gravée, et un fragment représentant un éphèbe, nu, portant une palme de la main gauche et levant la main droite pour couronner un personnage qui a disparu (3).

Toutefois ces représentations sont d'une basse époque

Une des scènes de couronnement les plus remarquables se voit sur un didrachme de Locres que Millingen a expliqué (4).

Tête de Jupiter laurée.

Rv. ΛΟΚΡΩΝ; femme assise, s'appuyant sur un bouclier et tenant une lance, couronnée par une femme debout; le première désignée par l'inscription ΡΩΜΗ, la seconde par le mot ΠΙΣΤΙΣ.

Millingen, d'accord avec Eckhel, croit que cette médaille fut frappée en l'an 206 av. J.-C. Tel n'est pas l'avis de M. Th. Mommsen qui la regarde comme plus ancienne et pense qu'elle n'est pas postérieure à l'année 274 av. J.-C., époque de la dernière défaite de Pyrrhus (5).

(1) Richard Schöne, *Griechische Reliefs*, n[os] 75 et 76.

(2) Pour ces dates, voyez *Fastes éponymiques d'Athènes, nouvel essai sur la chronologie des archontes postérieurs à la CXXII[e] olympiade*, un vol. in-8, Paris, Thorin, 1873.

(3) Tous ces monuments sont au *Varvakeion* à Athènes.

(4) *Considérations sur la numismatique de l'ancienne Italie, par James Millingen*, Florence, 1841, p. 67. — Pellerin, *Peuples et villes*, t. I, pl. VIII, n° 6. — Eckhel, *Doct. num. veter.*, t. I, p. 176.

(5) *Histoire de la monnaie romaine*, traduction française par le duc de Blacas, publiée par M. de Witte (sous presse), t. III, p. 202, 203.

Le couronnement de la ville de Gélas, sous les traits d'un taureau à figure humaine, par Sosipolis (1), est une exception dans la numismatique de la Sicile (2); ces médailles sont certainement antérieures à celles de Locres.

Les monétaires de la république romaine multiplièrent ce motif; il se retrouve en particulier sur les médailles des familles Poblicia, Cornuficia, Æmilia, Cæcilia, Cornelia (3).

Les monnaies de l'empire nous en offrent beaucoup d'autres exemples. Cette scène se compliqua même singulièrement. Au temps de Septime Sévère, sur un médaillon de Tarse (4), la Lycaonie couronne cette ville, l'Isaurie et la Carie s'approchent en tenant des couronnes (5).

Selon toute vraisemblance, le miroir ne faisait que reproduire un groupe ou un tableau consacré par la reconnaissance de Leucade aux Corinthiens. Cette île était une colonie de Corinthe (6); il était naturel qu'elle eût avec la métropole des rapports suivis. Plutarque dit que Thémistocle, quand il fuyait vers l'Épire, passa à Corcyre et fut pris pour juge, entre cette île et Corinthe (7). Il condamna Corinthe à payer vingt talents et déclara Leucade colonie commune aux deux peuples. Ce fait, le seul à ma connaissance qu'on puisse citer ici, ne saurait cependant expliquer le tableau que nous avons sous les yeux. Cette œuvre d'art est de beaucoup postérieure au temps de Thémistocle, et il n'est pas prouvé qu'en cette circonstance Leucade ait eu à se louer de Corinthe. Du moins ce passage, d'accord avec l'histoire générale

(1) Torremuza, *Siciliæ veteres nummi*, XXXII.

(2) Voyez cependant XCVI, monnaies de *Cossura*, buste de femme couronné par un génie ailé.

(3) Familles Poblicia, Cohen, *Description générale des monnaies de la républ. rom.*, pl. XXXIII, fig. 5; Coruuficia, pl. XLIV, n° 26; Æmilia, pl. I, n° 7; Cæcilia, pl. VIII, n° 4; Cornelia, pl. XIV, n^{os} 4, 5, 6, 12; Cornuficia, pl. XV, n° 1 et 2. Les exemples de la Victoire couronnant un quadrige ou un trophée sont beaucoup plus nombreux.

(4) Vaillant, *Numismata græca*, edit. altera, Amst., 1700, p. 88; Eckhel, *Doct. num.*, III, p. 75; Mionnet, III, p. 630, n° 451.

(5) Voyez encore de Witte, *Recherches sur les empereurs qui ont régné dans les Gaules*, pl. I, f. 6, 13, pl. XXI, f. 332, 333; pl. XXIX, f. 76; pl. XLIV, f. 8, etc.

(6) Hérodote, VIII, 45; Thucydide, I, 30, etc.

(7) Γενόμενος γὰρ αὐτῶν κριτὴς πρὸς Κορινθίους ἐχόντων διαφοράν, ἔλυσε τὴν ἔχθραν εἴκοσι τάλαντα κρίνας τοὺς Κορινθίους καταβαλεῖν καὶ Λευκάδα κοινῇ νέμειν ἀμφοτέρων ἄποικον. Thémistocle, § 24.

des colonies de la mer Ionienne, nous montre que Corinthe dut intervenir souvent dans les démêlés de Corcyre et des villes voisines. Un conflit de ce genre fut une des causes de la guerre du Péloponnèse (1).

Une question intéressante pour l'archéologie figurée est celle de savoir comment on personnifiait les cités et les pays à la grande époque hellénique. Nous voyons ici *Corinthos* héros, fondateur de la ville; il a les traits de Zeus dont il était fils d'après les traditions les plus respectées (2). Ce sont seulement les auteurs de la décadence qui lui ont donné pour père Pélops, ou Marathon (3). L'image dessinée sur ce miroir prouve bien que Corinthe admettait l'origine la plus glorieuse. Athènes sous les traits de Minerve figure sur nombre de bas-reliefs qui décoraient des actes publics. M. Schöne a heureusement reconnu (4) la personnification de *Neapolis* sur un marbre qui représente la déesse Artémis appelée Parthénos. On voit à gauche Athéné casquée, de grande dimension, qui appuie une main sur un bouclier et donne l'autre à une jeune femme plus petite, coiffée du pôlos et vêtue d'une tunique talaire. Au-dessus de cette seconde figure se lit le mot ΠΑΡΘΕΝΟΣ. Le décret qui est de la première année de la CVI[e] Olympiade (356 av. J.-C.) est relatif à une alliance de Néapolis et d'Athènes. M. Schöne reproduit une médaille de Néapolis de Macédoine qui porte d'un côté le *gorgonium*, de l'autre une femme debout, coiffée du pôlos et vêtue du même costume que la *Parthénos* du bas-relief. Il montre ensuite que dans les pays grecs du nord on appelait souvent Artémis du nom de *Parthénos*. Il en conclut que la ville de Néapolis dont parle le décret est celle de Macédoine, et qu'elle est représentée sur le bas-relief personnifiée par la divinité locale qu'elle adorait. Cet exemple est certainement un des plus remarquables qu'on puisse citer.

Au-dessus d'un décret de proxénie en faveur de Sotimos d'Héraclée (Ἡρακλειώτης), on voit Athéné, Sotimos et le dieu fondateur de la ville,

(1) Voyez aussi Thucydide, III, 7.
(2) Pindare, *Néméennes*, VII, 155.
(3) *Etym. magnum*, 529, 48. Pausanias, II, 3, 10.
(4) Schöne, *ouvr. cité*, n° 48. De la Berge, *art. cité* plus bas.

Héraklès, qui la personnifie (1). Un décret de la deuxième année de l'Olympiade XCII^e^, relatif aux Samiens, conserve la partie inférieure d'un bas-relief (2). On reconnaît distinctement à gauche Athéné; à droite on voit la robe et les pieds d'une femme. L'artiste n'a pas voulu représenter le *démos* de Samos, mais une personnification de cette île, ou plutôt Héra (3). Il est probable que sur le marbre découvert en 1862 au théâtre de Dionysos et qui conserve le souvenir des honneurs décernés par Athènes à Denys, *archonte de la Sicile,* la femme qui donne la main à Athéné est Déméter, personnification de la Trinacrie (4). On sait que la tête de cette déesse figure sur les monnaies que Pyrrhus frappa pour l'île entière (5). Toutefois les villes représentées par la divinité éponyme ou par celle qui protégeait plus spécialement la cité sont encore assez rares. A ce titre le nouveau miroir a un intérêt particulier (6).

Les monnaies de Leucade portent d'ordinaire l'image d'Artémis, protectrice de cette ville (7), debout, vêtue d'une longue tunique et tenant l'aplustre. La femme placée près de Corinthos n'a évidemment aucun rappport avec la déesse chasseresse. Il faut reconnaître ici la cité même de Leucade. On admet généralement que ces sortes d'images ne furent en faveur qu'après les conquêtes d'Alexandre. Sparte avait été représentée sous la figure d'une femme tenant une lyre; mais cette œuvre n'était pas antérieure à la CXIV^e^ Olympiade (8). Les images de l'*Étolie* assise sur les boucliers conquis appartiennent au dernier temps de l'indépendance. La *Bithynie*, sous les traits d'une Amazone, ne commence à paraître que sur les monnaies de Nicomède I. A l'époque romaine on sait combien ces allégories devinrent fréquentes; l'art

(1) Schöne, n° 52; M. Schöne cite un autre exemple sur lequel figure Apollon auprès d'un Apolloniate, honoré de la proxénie, *Corpus*, n° 90.

(2) Rangabé, *Ant. hell.*, n° 257. — Le dessin de M. Schöne est beaucoup plus exact, n° 51.

(3) Schöne, n° 49.

(4) Ces remarques ont été très-bien faites par M. de la Berge, dans un article sur le livre de M. Schöne, *Revue critique*, 16 novembre 1872.

(5) Torremuza, *ouvr. cité*, pl. I.

(6) Le Bas, pl. 39; Schöne, pl. 62; Rangabé, *Ant. hell.*, t. I, p. 318. En tête d'un décret de *proxénie*. — Athéné est à droite; à gauche, personnage, la poitrine nue, appuyé sur un bâton; il a les grandes proportions d'Athéné; on ne peut donc y voir le proxène lui-même, mais bien plutôt la divinité éponyme de la cité dont le proxène est originaire.

(7) Et aussi Apollon, Achéloüs, Héraklès.

(8) Pausanias, III, 18, 5.

byzantin les reçut du haut empire et en continua la tradition (1). On ne peut supposer que la belle période de l'art hellénique ait ignoré les représentations de ce genre. La race grecque qui donnait un corps à tous les sentiments, qui figurait sous les traits de génies divers les moindres nuances de la passion ou de la pensée, comme on le voit surtout par les vases peints, personnifiait aussi les institutions politiques et même les qualités civiques. Nous trouvons l'*Eutaxia*, *le bon ordre*, la *bonne administration*, sous la figure d'une femme, sculptée au haut d'une stèle qui rappelait comment un certain nombre de citoyens avaient rempli les liturgies. Le monument est des temps macédoniens (2). Sur un marbre daté de l'archontat de Lachès (XCV^{e} Olymp. 1, 400 av. J.-C.) et qui conserve les comptes des trésoriers sacrés de la déesse, l'artiste a sculpté deux femmes qui se donnent la main (3). Athéné est facilement reconnaissable; la seconde femme, vêtue d'une longue tunique, la tête nue, et ceinte d'une *stéphané*, tient un sceptre; faut-il y reconnaître le sénat, Βουλή, la puissance publique, l'administration Ἀρχή, Hestia des prytanes? Müller, Schöll, M. Stephani et M. Schöne ont discuté ces opinions. Ce qui paraît être incontestable, c'est qu'ici comme sur le bas-relief précédent, la déesse Athéné représente la ville et témoigne, en lui donnant la main, sa reconnaissance à un corps administratif personnifié.

Je crois que ce corps est la Βουλή. Dans le catalogue que j'ai donné des tessères de plomb athéniennes relatives au sénat (4), on en remarque une sur laquelle est représenté un buste de femme qui, bien qu'imparfaitement conservé, offre la plus grande ressemblance avec la figure du bas-relief de l'année 400. Cette tête, ceinte d'une couronne (de laurier), est accompagnée de l'inscription ΒΟΛΗ (5). Une autre tessère, que je n'ai pas vue (6), porte de même un buste de femme et

(1) L'exemple le plus complet est fourni par les mosaïques de Saint-Marc, qui représentent les provinces évangélisées par les apôtres.

(2) Le Bas, *Voyage archéologique*, pl. 37, fig. 2; Schöne, n° 63.

(3) Le Bas, pl. 42; Schöne, n° 54.

(4) *De plumbeis tesseris apud Græcos*, p. 74.

(5) Postolaka, *Medaglie inedite del Museo di Atene*, Annales de l'Inst. de correspondance, 1866, n° 281.

(6) *De plumbeis*, etc., p. 76, n° 13. Postolaka, *Piombi inediti del Museo numismatico di Atene*, Annales, 1868, n° 39.

au revers l'inscription ΛΕ qui paraît se rapporter à la tribu Léontide. Nous n'avons aucun exemple de tribu personnifiée, dans la liste des médailles qui leur sont relatives (d'après mon catalogue, 14 pièces). Il faut donc reconnaître sur ce plomb le sénat et non la tribu. Un bas-relief de la Société archéologique représente Athéné et une femme au-dessus de laquelle on lit ΒΟΛΗ ; la tête toutefois est très-endommagée (1). Ces exemples prouvent que la Βουλή fut personnifiée dès la bonne époque sous les traits d'une femme, et, sauf quelques détails, ces traits se retrouvent sur le marbre de Lachès. Un bas-relief de la Pinacothèque, à l'Acropole, nous montre avec de légères variantes une autre personnification du sénat. La Βουλή sous la figure d'une femme, et le Δῆμος représenté par un homme, couronnent un personnage de petites proportions. Athéné assiste à la cérémonie (2).

La Δημοκρατεία, la *force du peuple,* avait été personnifiée; dans un des portiques d'Athènes, on voyait Thésée, la république et le peuple. Στοὰ δὲ ὄπισθεν ὠκοδόμηται γραφὰς ἔχουσα... ἐπὶ δὲ τῷ τοίχῳ τῷ πέραν Θησεύς ἐστι γεγραμμένος, καὶ Δημοκρατία τε καὶ δῆμος (3). Quant à la représentation du Δῆμος, les textes sont beaucoup plus nombreux, et ont été souvent recueillis. Un bas-relief dessiné dans l'ouvrage de Le Bas porte ce mot au-dessus d'un homme d'âge mûr (4). On reconnaît le *démos* couronnant un citoyen sur un marbre que j'ai rappelé plus haut (5). Les monnaies de Sagalassus portent également le *démos* de cette ville sous les traits d'un guerrier, et Raoul-Rochette a même cru pouvoir affirmer, — ce qui toutefois n'est pas démontré, — que, dans la numismatique, un homme près duquel est un chien personnifie le peuple (6). Il serait intéressant de pouvoir fixer le sens du bas-relief qui surmonte la convention d'alliance des Méthonéens et des Athéniens (7). Malheureusement le morceau est incomplet, et la partie qui reste a beaucoup souffert.

(1) Schöne, n° 94.
(2) Schöne, n° 75.
(3) Pausan., I, 3. L'édifice public, appelé Δημοκρατεία à Salamine, et rappelé sur les stèles éphébiques, prenait peut-être son nom d'une représentation de ce geure.
(4) Pl. 37.
(5) Schöne, n° 75.
(6) *Mémoires de numismatique et d'antiquité,* p. 236. De la Berge, *art. cité.*
(7) Le Bas, pl. 34. Schöne, n° 50.

Athéné est assise sur un rocher, celui de l'Acropole, et donne la main à un personnage debout. On ne voit de cette seconde figure que la tunique qui s'arrête au-dessus du genou, et les jambes qui sont nues. Faut-il reconnaître ici Artémis qui se voit sur les médailles de Pydna, cité voisine de Méthone, et supposer que les Méthonéens étaient sous la protection de cette déesse? Faut-il admettre que l'artiste a voulu représenter le *démos* de Méthone? La gravure de M. Schöne me ferait déjà hésiter à reconnaître une femme dans ce second personnage; mais un dessin pris par M. Chaplain, et que je crois plus vrai, fortifie ces doutes. Le port est celui d'un homme; plusieurs détails du buste ne peuvent appartenir à une femme; les jambes ont une force toute masculine (1). Il semble donc que nous avons sous les yeux le *démos* de Méthone, de plus petite proportion qu'Athéné, dans un costume très-simple, comme il convient à une ville à laquelle Athènes faisait de dures conditions, et qui était évidemment, d'après les traités, dans un état de très-modeste infériorité à l'égard de la puissante république. Nous trouvons, semble-t-il, la représentation du démos de Kios de Bithynie sur un autre marbre (2). Il est enveloppé d'un vaste manteau et donne la main à Athéné. L'inscription ΚΙΟΣ est gravée au-dessus de la tête (3).

Si l'usage de représenter l'Eutaxia, le sénat, le peuple et sans doute beaucoup d'autres corps politiques, ainsi que les qualités de la vie publique, était reçu à la grande époque, il est naturel de penser qu'on a dû parfois aussi personnifier les cités et même les provinces. Il est vrai que la province fut surtout une division romaine; mais, au temps de l'indépendance grecque, certaines circonscriptions, comme les îles, étaient parfaitement nettes; des territoires qui portaient un nom précis et se trouvaient soumis à une seule administration formaient des unités qui offraient à l'esprit des images bien arrêtées. On connaît le beau vase à figures rouges du musée de Naples, qui représente l'Asie et l'Europe accompagnées de leurs noms, œuvre, il est vrai, qui ne paraît

(1) M. Schöne exagère la saillie de la poitrine, atténue la vigueur des jambes.

(2) Le Bas, pl. 35. Schöne, n° 53.

(3) Il serait difficile de reconnaître ici Κίος, le compagnon d'Hercule, celui qui passait pour avoir fondé la ville de ce nom. Strabon, XII, 564.

point être antérieure à l'époque macédonienne. Les nombreux exemples que nous pourrions citer sont presque tous postérieurs au temps d'Alexandre. Les monnaies d'Élide, sur lesquelles on voit une déesse agonistique, assise ou courant, et tenant une couronne, ne semblent pas conserver une personnification d'Olympie, mais seulement le génie des jeux (1). La même remarque s'applique au tableau d'Aglaophon, qui représentait Alcibiade dans le sein de Némée couronné par le génie des fêtes olympiques et par celui des fêtes isthmiques. Il faut admettre — on le voit — que les personnifications de villes et de cités jusqu'à la fin du quatrième siècle ne nous sont encore que très-peu connues par les textes et par les monuments. Cette rareté fait l'intérêt de la figure qui couronne Corinthos (2).

Le nouveau miroir montre par un exemple intéressant comment les Grecs personnifiaient les villes quand ils ne les représentaient ni sous les traits d'une divinité tutélaire ni sous ceux du *démos* (3). Cette image allégorique et toutes celles que nous venons de rappeler donnent lieu à

(1) *Gœtting. gelehrte Anzeiger*, 1827, n° 167, cité par Ottfried Müller, *Handbuch*, § 411, n° 5.

(2) Un des plus curieux exemples de cités personnifiées devait se voir dans le temple où Ptolémée IV avait fait représenter autour d'Homère les villes qui se disputaient l'honneur d'avoir donné naissance au poëte, Élien, *Variæ Hist.*, XII, 21. Il est à peu près certain que l'artiste avait donné à chaque ville un caractère distinctif, comme l'avait fait Eutychidès pour la Τύχη d'Antioche couronnée par Séleucus et Antiochus. Visconti, *Pio Clement.*, III, p. 72.

(3) L'île de Leucade, Λευκάς, la *brillante*, dut son nom à l'aspect de ses côtes. L'antiquité connaissait plusieurs Λευκάς, Λευκάδες Πέτραι, Λευκὰς ἄκρα, Λευκάδος ἄχθος, en Bithynie, en Phénicie, en Grèce. Sur le côté de Lucanie était l'île de Λευκασία. C'étaient là des dénominations géographiques dues, comme il arrivait souvent, aux apparences qui frappaient le voyageur. Comme toutes les villes, Leucade dut avoir une légende où on racontait qu'elle avait été fondée par une divinité dont elle portait le nom. Je ne crois pas cependant que nous connaissions de Nymphe, de Sirène ou de Naïade qui passât pour avoir présidé à la naissance de Leucade. Leucadios, fils d'Icarios, et de la Naïade Polycaste (Strabon, 452), ne figure pas sur le miroir. Λευκάς était un nom de femme dont nous avons quelques exemples. Caylus, *Recueil d'antiquités*, t. II, pl. 3, a publié une cornaline, sur laquelle on lit : Λευκὰς καλὴ χαῖρε; Gruter, 417, 4, une inscription dédiée à une femme appelée *Leucas*. Ce nom se retrouve aussi dans Properce. C'est ce qui semble indiquer qu'il devait y avoir une sirène Λευκάς, comme nous savons, par Denys d'Halicarnasse, que les Lucaniens révéraient Λευκασία. — Sur les monnaies de Leucade, qui portent une tête de femme à laquelle on ne donne aucun nom, voyez Postoloka, Κατάλογος τῶν ἀρχαίων νομισμάτων Κερκύρας, Λευκάδος, κτλ... ἐν Ἀθήναις, 1868, nos 658-661. — Il est évident qu'ici, quand la légende est aussi peu connue et aussi vague, la divinité et la τύχη de la ville se confondent. — Un texte nous apprend qu'une *Héra Leucadia* était adorée à Sybaris, ce qui semble indiquer pour Héra à Leucade une faveur particulière, dont ni les auteurs ni les monuments n'ont parlé (Plut., *Moralia*, 674, 13). Il est impossible de trouver à *Levkas* les traits de la déesse Héra.

une observation générale : la simplicité était à la belle époque la loi de ces sortes de figures. L'artiste choisissait un beau type d'homme ou de femme; il se préoccupait si peu des attributs, qu'aujourd'hui, pour reconnaître le sujet, les inscriptions sont presque toujours indispensables. On est quelquefois surpris que sur un si grand nombre de monuments on ait gravé le nom des personnages. Ces indications étaient nécessaires, même pour les Grecs; quand elles manquent à Pausanias, sa critique est souvent en défaut. Qu'on prenne, par exemple, la tessère de plomb consacrée à la Βουλή; sans ce mot, toutes nos recherches seraient vaines. Il en est si bien ainsi que la tête empreinte sur l'autre face, et qui n'est pas désignée par une légende, reste pour nous une énigme. Il en serait de même, sans le mot ΛΕΥΚΑΣ, de la femme qui couronne Corinthos. En cela, les Grecs avaient un sentiment de l'art plus vrai que les Romains et que les modernes. Les attributs qui chargent une figure allégorique contribuent rarement au bel effet de l'ensemble. L'allégorie dans la plastique est une sorte de métaphore qui donne la forme humaine à une idée abstraite. Entre la forme et l'idée existe un rapport naturel et général; la multiplicité des détails accessoires ne peut qu'altérer la simplicité de cette relation. C'est le caractère général seul qu'exprimait la grande époque; au lieu d'attribut, elle gravait une inscription. Ainsi le spectateur ne s'arrêtait pas aux fatigues d'une exégèse curieuse; et, si l'inscription manquait, il restait une belle œuvre. On voit par là combien le désir de faire naître dans l'intelligence un grand nombre d'idées étrangères au sentiment de l'art était contraire au génie antique.

La métaphore dans la création des dieux, l'allégorie dans la plastique, ont eu les mêmes destinées. Aux origines, tout se bornait à quelques rapports essentiels entrevus par la vive intuition de la jeunesse. L'activité de la pensée et le raisonnement donnèrent le goût de la précision; on voulut arrêter des figures qui n'étaient vraies que si elles restaient à bien des égards flottantes; la vérité des détails détruisit la vérité de l'ensemble. On parla dès lors à l'esprit; mais ce n'est point l'esprit qui dans l'art ou dans la religion saisit les harmonies, ressent ce qui est vraiment grand et vraiment beau.

Sous le fauteuil de Corinthos, l'artiste a dessiné une rosace; cet orne-

ment végétal se trouve si fréquemment à Corinthe, en particulier sur les vases qui portent des bas-reliefs polychromes, qu'il peut être dans bien des cas une indication de provenance. Il figure sur un grand nombre de poteries des collections Rendis et Tripos. Placé sous le siége du héros, il se rapporte à la ville de Corinthe, il est un de ces symboles discrets que l'art grec mettait sur les monuments et qui servaient à la belle harmonie de l'ensemble en même temps qu'ils rappelaient la légende et l'histoire. Les feuilles marines qui entourent cette fleur conviennent au fondateur d'une ville que baignaient deux mers.

A droite et à gauche du groupe on voit deux fleurs à longue tige. Les fleurs des monnaies de Leucade, comme celles que la numismatique ancienne a multipliées sur les monuments, offrent des types qu'il est difficile de classer scientifiquement. M. Postolaka s'en est occupé récemment en décrivant la belle collection de médailles des îles Ioniennes de l'Université d'Athènes (1). Il a constaté qu'on ne pouvait y reconnaître l'iris, plante qui était une des richesses de l'île, au témoignage de Pline, et malgré le concours de deux naturalistes, M. de Heldreich et M. Orphanidès (2), la question est restée incertaine. Les anciens connaissaient une plante qu'ils appelaient Λευκάς. Il se présentait donc ici un de ces rapports de mots auxquels les Grecs n'étaient pas indifférents. De pareilles similitudes, sans qu'ils en eussent conscience, ont eu parfois une grande influence sur la formation de leurs dieux; à plus forte raison, devaient-elles séduire les artistes. On en trouve de nombreuses preuves dans l'archéologie figurée en particulier sur les bas-reliefs funèbres et sur les monnaies. Placer une plante près d'une ville qui porte le nom de cette plante est tout à fait conforme à l'esprit antique.

Les descriptions que donne Dioscoride de la λευκάς (3) et du λευκόϊον (4) sont trop peu précises pour qu'il soit possible de proposer une identification scientifique de ces types. Il est, du reste, probable que ces noms,

(1) Κατάλογος τῶν ἀρχαίων νομισμάτων..., nos 704-706, et à l'Appendice, remarques de M. Orphanidès.

(2) Remarques de M. Orphanidès, Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, nouv. sér., p. 441.

(3) III, § 97.

(4) C, § 121.

qui indiquent la couleur blanche, ont dû être employés pour désigner plusieurs espèces de fleurs. De l'avis des botanistes que j'ai consultés, il faut reconnaître ici le muguet (*convallaria majalis,* lis des vallées), plante traçante qui porte une ou plusieurs tiges droites. On consultera avec intérêt la figure reproduite par Matthiolus, dans son Commentaire de Dioscoride (1), sous le nom de *lilium convallium ;* elle montre en effet à côté d'une tige complétement développée et en pleine floraison une autre tige naissante, détail que notre gravure indique également.

III.

Le dessin de M. Chaplain et la gravure de M. Jacquet rendent toute la beauté du miroir. C'est surtout le héros Corinthos qu'il faut regarder avec soin. Le torse de ce personnage est un chef-d'œuvre d'anatomie : peut-être parfois les lignes sont-elles un peu fortes, mais nous devons tenir compte de la nécessité où était l'artiste de rendre tous les détails à l'aide de traits simples sans hachure, sans aucun autre secours. On remarque l'aisance avec laquelle le dieu est assis, l'absence de toute roideur, de tout effort. Si on considère ensuite les moindres parties de cette représentation, chaque contour, si faible qu'il soit, chaque incision témoigne d'une parfaite connaissance de la nature. Tous les traits qui dessinent le deltoïde correspondent à un muscle. L'artiste a indiqué, avec un scrupule minutieux, jusqu'à quel point descend chacun de ces muscles, leur longueur, leur position, leur force relatives. Il n'est pas un seul coup de burin qui soit donné au hasard. Pour la charpente osseuse, surtout pour celle des côtes, on s'en rend compte aisément, mais les plus délicates sinuosités des pectoraux, en particulier les trois très-petites courbes qu'on remarque sur les bords, sont conformes à la nature. Qu'on prenne une figure d'anatomie, qu'on la compare à notre miroir ; tous les traits de ce dessin ont un nom dans la science. Il est vrai de dire qu'il fallait choisir un admirable modèle, un homme dans la force de l'âge qui eût une complète beauté, un corps qui laissât voir le libre jeu des muscles, ce qui est si rare dans nos climats.

(1) *Commentarii in libros sex Dioscoridis.* Venise, 1558, p. 434.

C'est cette perfection de la beauté humaine que la Grèce mettait à si haut prix et que nous ne comprenons plus que par l'étude, parce que nous n'en avons pas sans cesse le spectacle sous les yeux.

La netteté trop précise avec laquelle les muscles sont accusés rappelle nombre de vases de la bonne époque où l'artiste est si soucieux de la vérité physique qu'il dessine le corps sous les vêtements souvent au prix d'une évidente invraisemblance. Il est certain aussi que même pour les poteries communes, tant les règles étaient respectées de tous, on se préoccupait surtout de poser le personnage nu, et qu'ensuite l'habillement était un accessoire, un détail qui donnait peu de souci. Il y avait là une ancienne tradition; elle s'expliquait par les origines mêmes de l'art qui s'était formé en étudiant les athlètes; dès le début, il rechercha l'exacte imitation du corps, et dans le corps il s'attacha surtout à rendre les muscles et les saillies des os. Cette préoccupation fait comprendre le caractère de ses premières œuvres. Le sculpteur indique ses préférences par les fautes mêmes qu'il commet, fautes très-partieulières qu'on ne retrouve pas aux origines de la plastique chez les autres peuples. De là, ces personnages musculeux à l'excès, les tendons trop forts, les articulations dures et sèches, les détails de la poitrine trop nettement accusés. L'étude corrigea ces imperfections, mais il resta longtemps à l'artiste l'habitude de bien mettre en vue ces détails, un goût très-vif pour un scrupule qui ici pourrait être poussé moins loin sans nuire à l'effet de l'ensemble. Cette précision même de l'anatomie est un signe que l'œuvre n'appartient pas à la seconde moitié du quatrième siècle, mais plutôt à la première. Le corps est certes traité dans le style des plus beaux vases à figure rouge, mais sous l'influence de traditions plus anciennes : ce sont ces traditions dont il faut voir ici le résultat, sans chercher à reconnaître dans ces mille détails le goût minutieux de ceux que l'antiquité appelait les *difficiles*. L'école des κατατηξίτεχνοι (1), au lieu de représenter la force et la beauté du corps humain, se complut à des afféteries, à des mollesses qui étaient la négation même des principes dont s'est inspiré le graveur de ce miroir.

(1) Κατατήκω, signifie diminuer, affaiblir.

Ce scrupule, dans un monument de ce genre, montre jusqu'à quel point était arrivée même pour les artisans l'étude de la nature. Dans la perfection de cet art la vérité savante était de rigueur; elle ne craignait pas de se laisser voir, mais aussi tous les détails devaient être subordonnés à l'ensemble dont ils avaient enseigné l'harmonie. L'artiste avait la passion, la religion du vrai; par cela seul qu'il l'avait étudié avec tant de soin, il se gardait de ces prétentions qu'on appelle *réalistes;* il représentait ce qui est le propre du corps, ce qui en est l'essence et par suite la beauté. Par suite aussi l'esprit qui animait ce corps gardait tous ses droits et apparaissait lumineux à travers les moindres contours de l'enveloppe transparente qui le renfermait.

La tête du héros Corinthos rappelle les plus beaux bustes de Jupiter du quatrième siècle et de l'époque macédonienne. La sévérité des temps antérieurs est tempérée par la finesse sans que la majesté de la figure soit encore sensiblement altérée. Il n'est pas une de ces nuances qu'on ne rencontre par exception dans la Grèce moderne, modifiées, moins nobles, mais telles encore que nous devinions ce qu'était la race d'autrefois. Un des charmes les plus attachants des voyages en ce pays sera toujours d'y reconnaître les expressions qui ont avec l'art antique une évidente parenté, et d'imaginer ainsi les modèles dont cet art s'inspirait.

C'est dans les couvents, surtout chez les dignitaires, qu'il faut rechercher quelques ressemblances avec cette figure. Comme le héros Corinthos ils portent de longs cheveux; dans la vie ordinaire, ils les nouent sous leur bonnet; quand ils font acte religieux, ils les laissent tomber sur les épaules; comme lui, ils les partagent au milieu de la tête; ils ont une longue barbe flottante. L'habitude du repos leur donne l'apparence de la réflexion. Leurs grands yeux noirs largement ouverts semblent suivre de profondes pensées; l'inaction a marqué sur leur figure une douceur presque efféminée; le teint brille de reflets dorés; le nez est fin, les narines sont intelligentes; la lèvre inférieure trop forte ajoute à la gravité une discrète expression sensuelle. Certes les différences sont grandes et la lourdeur même de l'ensemble, si on n'y regarde pas attentivement, détournera de ces comparaisons qui doivent toujours inspirer tant de scrupules. Cependant les rapports sont évi-

dents ; on sait, du reste, combien la Grèce garde de nombreux souvenirs des religions antiques. Le type de Jupiter est peut-être la figure idéale du prêtre grec, diverse selon les époques, tantôt noble, tantôt plus commune, marquée par chaque temps d'expressions nouvelles et cependant à beaucoup d'égards toujours semblable à elle-même. C'est une loi de nature de donner souvent à la divinité les traits mêmes de ses ministres.

Il est un dernier détail de la représentation du héros Corinthos qui surprendra beaucoup d'antiquaires. Les chairs de la poitrine ne sont pas nues ; l'artiste n'a pas voulu se borner à reproduire exactement les muscles ; il a été dans l'imitation fidèle de la nature jusqu'à une vérité à laquelle ni la peinture ni la sculpture ne nous ont habitués. Il semblerait qu'une si exacte fidélité ne dût se retrouver que chez les personnages du chœur de Dionysos et chez les divinités inférieures. En fait, nous ne pouvons citer ici aucun autre exemple parmi les grands dieux, bien des gens de goût préféreraient peut-être que l'artiste eût été moins scrupuleux. Le détail qui nous étonne est conforme à la nature ; il en parachève l'imitation ; il donne au héros un caractère plus complétement vrai, il est un signe de force, il n'enlève rien à la beauté de l'œuvre. Il ne choquait pas des hommes habitués à voir tous les jours sous l'éclat d'un chaud soleil des poitrines nues. Il faut s'habituer à ces sortes de surprises ; elles seront nombreuses encore. On se hâte d'enfermer dans des formules précises les préférences et les antipathies des Grecs ; chaque jour une nouvelle découverte élargit les formules, modifie les doctrines.

La déesse *Levkas* reproduit les traits ordinaires des femmes grecques représentées dans une action grave et religieuse. L'artiste n'a cherché aucune nouveauté, aucun détail qui frappât le spectateur ; nulle attitude ne saurait être plus simple ; tous les peintres savent que cette simplicité même est ce qu'ils atteignent avec le plus d'effort. Il faut faire poser vingt fois le modèle pour trouver le geste qui paraît être, dès qu'il est entrevu, le seul naturel, ce geste auquel on ne peut comprendre qu'on n'ait pas songé tout d'abord. Le péplos est celui que portaient les Corinthiennes ; pour voir ces plis d'un si bel effet, il suffisait de sortir sur l'Agora, sans perdre les jours à étudier les mouvements de l'étoffe sur

un mannequin ou sur une maquette. Toutes les diversités qu'imagine dans l'atelier un de nos contemporains au prix de mille peines, la réalité les faisait passer sous les yeux des Grecs, infiniment variées dans les dispositions et dans les effets que produisait la libre activité de la vie. Ces corps aussi étaient ceux qui se prêtaient le mieux à ces draperies; les costumes avaient été imaginés pour eux. Le corps, le costume et l'esprit, comme il arrive du reste toujours, formaient un tout subordonné aux harmonies les plus étroites. L'arbitraire et le caprice ne sont qu'apparents dans ces sortes d'unités, si difficile qu'il soit souvent de saisir les mille liens qui unissent le physique au moral, les préférences du goût dans la décoration du corps aux caractères les plus particuliers de la race et aux variétés de la pensée.

Ce qu'on appelle l'idéal chez les Grecs était surtout pour eux la beauté réelle, telle qu'ils la voyaient. La part de la convention resta longtemps presque nulle dans leur art. Nous le remarquions à propos des allégories et de la représentation des idées abstraites. Les bas-reliefs, les stèles funèbres, les frises de quelques temples, surtout celle du Parthénon, le montrent plus nettement encore. Rien n'est inventé dans le costume des éphèbes, rien n'est factice dans les attitudes et dans les attributs. Ces jeunes filles, ces jeunes hommes, Phidias les a vus, tous ses contemporains les voyaient; son génie à lui fut d'être frappé plus qu'aucun autre par la réalité belle, et de la rendre comme il la sentait. Que le nu dans cette procession de marbre tienne plus de place que dans celle que les Athéniens célébraient en l'honneur d'Athéné, le fait est assez probable; mais c'est là le seul point où l'artiste s'écarte de la scrupuleuse vérité. Les divinités mêmes sont si bien la perfection de la nature humaine, sans détail accessoire, qu'on peut discuter longtemps sur les noms qu'il leur faut donner. C'est pour les modernes, pour les sculpteurs surtout, que la convention pèse lourdement sur l'art et en compromet la liberté; l'idéal que nous devons imiter nous vient d'un peuple dont nous n'avons ni les mœurs, ni les idées, ni le costume, ni la forme physique. Au lieu de nous borner à regarder la nature, il nous faut souvent la créer, habiller à l'antique un modèle d'atelier, ou, si nous lui ôtons ce déguisement, lui faire chercher, au prix de mille efforts, les attitudes que le Grec prenait sans

y penser, dès qu'il avait laissé tomber les draperies légères qu'une fibule retenait, vêtement fait entre tous pour être quitté sans cesse.

Dans quelle mesure le type de *Levkas* était-il conforme à ceux que le graveur avait sous les yeux? Le nez droit, le front bas, les lèvres régulières et saillantes, le menton fort et massif, les joues pleines, le buste et tous les membres plus fermes que gracieux, la taille haute, tout cet ensemble est bien connu des artistes et des antiquaires. Nous le retrouvons non-seulement dans la grande sculpture et sur les médailles, mais sur les stèles funèbres qui devaient se rapprocher davantage de la réalité et qu'il faut étudier de préférence. On voit dans les musées des bas-reliefs sur lesquels ces caractères traités par une main incertaine sont exagérés, et par là nous comprenons mieux combien ces détails étaient vrais. Toute une classe de lécythus communs à fond blanc, du quatrième et du troisième siècle, si imparfaits qu'on les dédaigne, nous permettent encore plus sûrement d'arriver à l'intelligence de ces formes grecques. Le pauvre potier a mal guidé son pinceau; mais ces fautes méritent notre reconnaissance; elles offrent entre elles d'étroits rapports; on peut les classer, les définir, les soustraire à l'explication du hasard qui ne rend compte de rien. Il faut le reconnaître : un seul mot convient à une telle œuvre; le céramiste malhabile a fait une caricature; cette image qu'on payait deux oboles a cependant un mérite, elle reproduit le type même dont la grande sculpture faisait une si belle œuvre.

Ce type, comme du reste le simple bon sens le dit assez, était donc dans la nature. On répète qu'il ne se retrouve plus en Grèce; il est extrêmement rare, il est vrai, dans les villes; mais on le rencontre dans les cantons montagneux, surtout dans la Grèce du Nord. Les membres y ont moins la force qui vient de l'exercice qu'une solidité, une dureté même, qui semblent être dans les chairs aussi bien que dans les muscles. De là pour les nerfs une grande difficulté à transmettre les impressions; par suite la lenteur et la gravité du mouvement, par suite aussi la régularité de tous les traits. Les émotions sont évidemment rares, souvent obscures; le visage n'a pas cette mobilité qui dans nos pays est une condition de la grâce; le sourire remue la figure par larges masses au lieu de se jouer dans mille nuances aussi rapides que délicates. La

marche est régulière, presque lourde, accompagnée parfois de ce balancement cadencé que la poésie grecque moderne célèbre en le comparant à celui de l'oie. Au repos, le corps est d'aplomb; la ligne des hanches ne décrit pas la courbe chère à la sculpture du moyen âge.

La Grèce antique a certainement connu d'autres types; elle a été bien loin dans l'expression de la grâce et de la « vénusté ». La Grèce moderne ne nous offre que les formes majestueuses et graves dans leur plus heureux développement. Que l'on compare cependant la Levkas du miroir, les Cariatides de l'Acropole, les plus délicates statues d'Aphrodite, les Grecques de l'Étolie moderne; ces figures sont très-différentes entre elles; mais les caractères communs et une étroite parenté l'emportent sur ces différences. Ces traits particuliers, que nous ne trouvons ni au moyen âge ni à la renaissance, expliquent en partie les préférences de l'art grec selon les temps, la carrière qu'il a poursuivie.

C'est le privilége du génie grec de recueillir de siècle en siècle des admirations sans réserve; mais chaque temps aussi le comprend à sa manière, et les fidèles de cette religion, quand ils précisent leur acte de foi, parlent des langues très-différentes entre elles. Il serait trop facile de rappeler ici tout ce qui a été écrit de contradictoire sur ce génie, d'opposer les uns aux autres les plus illustres de nos contemporains. Leurs jugements sont sérieusement motivés; mais les motifs de l'un sont rarement ceux de l'autre, et il n'y a de commun entre eux que la piété avec laquelle ils parlent de leur dieu. Il faut bien le reconnaître: cette divinité, comme toutes les autres, et peut-être par cela même qu'elle est vraiment supérieure, ne s'est pas laissé encore enfermer dans une formule précise. Elle se joue de nos efforts, comme si l'heureuse fortune de chercher à l'entrevoir était déjà une récompense et portait avec elle le plus sûr des enseignements.

Renonçons, dans la mesure où il est possible, aux affirmations rapides. L'esprit grec, si complexe, formé par l'influence de la race, des institutions, du climat, sous l'action d'une histoire et d'une religion qui sont encore imparfaitement connues, de mœurs qui ont si peu de rapports avec les nôtres, de mille forces qui furent à la fois cause et effet, à un âge du monde qui avait ce que nous n'aurons plus, la jeu-

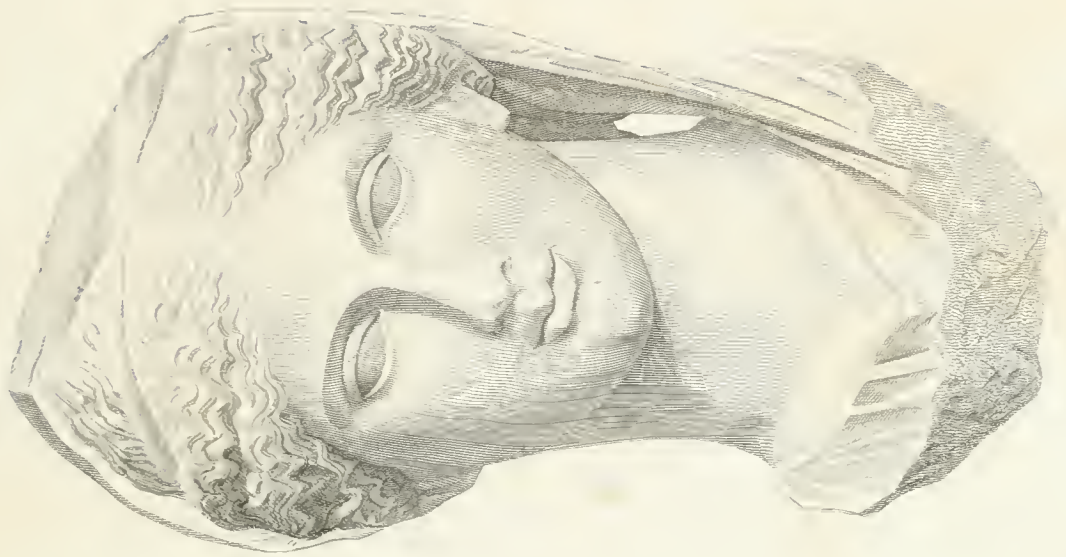
nesse, cet esprit est certes un des plus beaux sujets d'études que les mieux doués d'entre nous puissent aborder. Comme il arrive d'ordinaire, la science a d'abord procédé par affirmations ; elle a tout simplifié. Elle a vu ensuite qu'il fallait sourire de ces charmantes naïvetés ; que l'idée simple devait se trouver au terme et non au début de nos recherches. Une période nouvelle s'est ouverte, période de scrupuleuse analyse, qui recueille et note tous les détails sans se hâter d'arriver à des formules générales, qui cherche le rapport de ces détails entre eux, qui les subordonne, qui les explique les uns par les autres ; nous voyons enfin que la longueur et la minutie des analyses est le chemin le plus court pour atteindre la vérité.

La compréhension d'une des formes les plus parfaites du génie humain, tel est le but de l'archéologie grecque. Cette science est l'étude des expressions matérielles par lesquelles ce génie s'est traduit. Elle comporte de longs prodromes que l'érudition la plus minutieuse et les recherches de technique doivent remplir. Sans ces prolégomènes, elle n'existe pas ; mais ils ne sont que des moyens, et, par-delà ces difficultés, ce qu'elle veut atteindre sous l'apparence matérielle, c'est le rapport de la pensée à la forme. Ici il est facile de comprendre que l'examen des images que l'antiquité nous a laissées d'elle-même est une des voies les plus sûres que nous ayons pour arriver jusqu'à l'esprit. Le grand danger, quand il s'agit d'un peuple disparu, est de se le figurer de tous points semblable à nous. L'erreur est fréquente ; elle tient à l'une de nos plus précieuses qualités, au sentiment impérieux du moi. Les bas-reliefs, les vases, les statues, les bronzes, toutes les figures qu'étudie l'antiquaire, ont ce privilége que, dès qu'on les voit, on reconnaît des formes qui ne sont pas les nôtres. L'intelligence la moins préparée aux délicatesses de la critique court ici bien moins de danger que si elle aborde des textes écrits dans une langue que nous ne comprenons presque jamais sans effort. La vue des objets que nous a laissés la Grèce nous donne le sentiment profond de la différence de ce peuple et de nous, et c'est là le commencement de la science. Nous nous habituons aussi aux côtés extérieurs de la société antique ; en considérant les attitudes des personnages, leurs costumes, les expressions de ces corps et de ces figures, les types que la Grèce

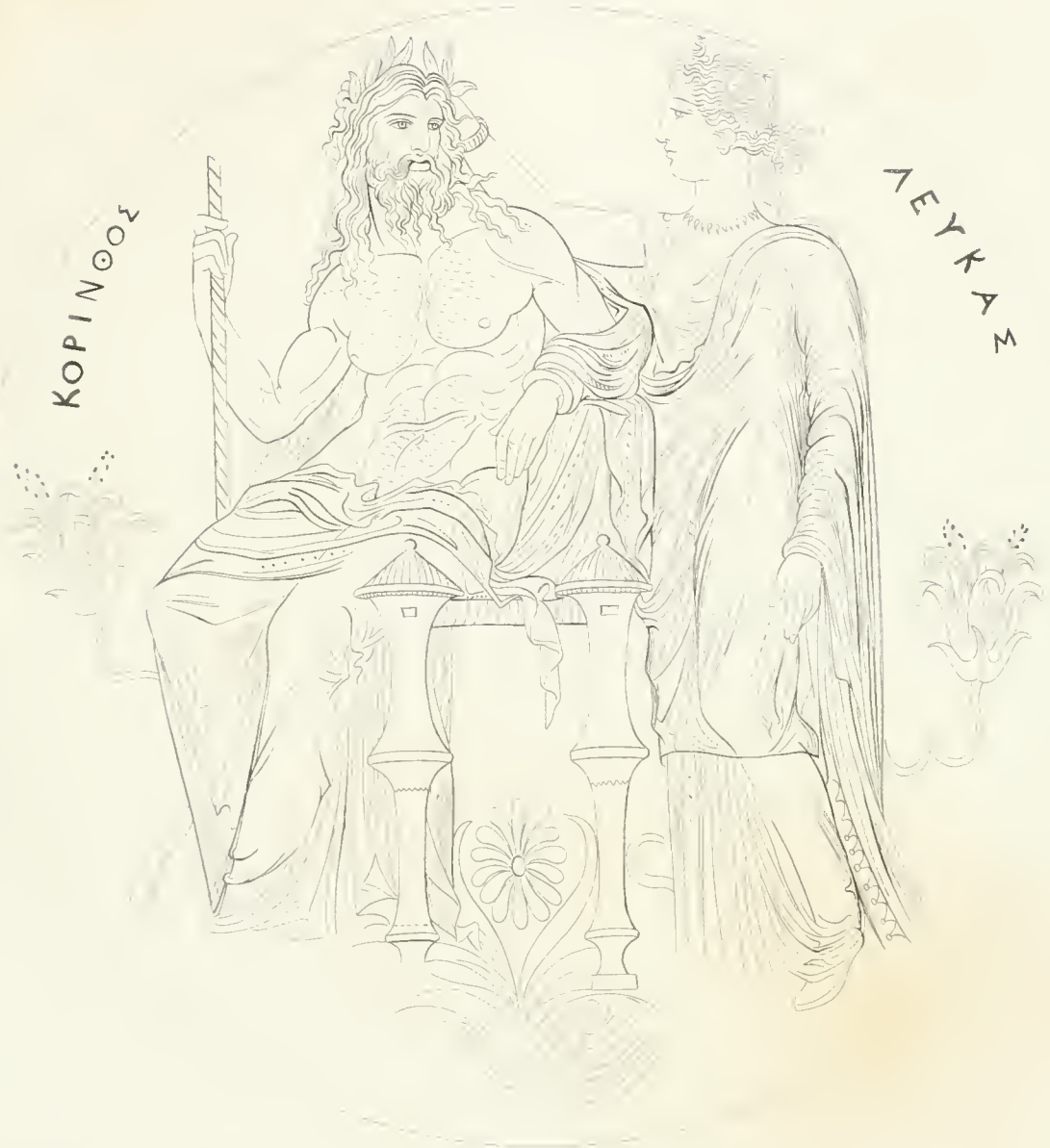
trouvait les plus beaux, nous nous pénétrons de sa propre nature; nous arrivons sous l'influence seule de ce spectacle si varié, parfois aussi grand et aussi noble qu'il est possible, à cette qualité sans laquelle il n'y a pas de critique, au don de sentir par le tact, plus encore que de savoir par la raison, ce qui était grec, ce qui ne pouvait pas l'être.

Si j'avais l'honneur d'enseigner l'histoire grecque devant un auditoire d'élite, j'ouvrirais d'abord sous ses yeux un riche écrin des plus belles pierres gravées; je lui montrerais longuement la suite des médailles datées; j'essayerais de lui faire comprendre les caractères de ces formes, les changements qui les ont modifiées, les nuances de chaque époque depuis les guerres médiques jusqu'au temps de la prise de Corinthe. De la forme, je passerais au sentiment qui a moulé la matière et la poésie à son image, du sentiment à la pensée, de la pensée à l'histoire des constitutions et à l'intelligence des faits, en suivant la marche parallèle de la langue et de l'art, de la philosophie et de la politique, expressions d'un même génie. Certes, une telle méthode ne donnerait pas la pleine lumière, que nul peut-être ne trouvera jamais; elle nous garderait du moins de mille erreurs, surtout des jugements grossiers et de la banalité qui, en pareil sujet, nous choquent plus qu'en nul autre; elle nous mènerait très-près de la vérité; elle nous montrerait que ce génie tant admiré, et qui a inspiré des pages si belles, attend encore à bien des égards la seule forme d'admiration qui soit tout à fait digne de lui, celle qui aura pour principe l'intelligence sans réserve de tout ce qu'a de particulier et d'original une aussi complète perfection.

Paris. — Imprimerie de Georges Chamerot, rue des Saints-Pères, 19.



J. JACQUET


ΚΟΡΙΝΘΟΣ
ΛΕΥΚΑΣ

MONUMENTS GRECS

PUBLIÉS

PAR L'ASSOCIATION POUR L'ENCOURAGEMENT DES ÉTUDES GRECQUES

EN FRANCE.

N° 3. 1874.

RECHERCHES

SUR LES

FIGURES DE FEMMES VOILÉES

DANS L'ART GREC

PAR LÉON HEUZEY.

SECOND ARTICLE.

III.

Nous arrivons à la période où l'art, maître de tous ses moyens, cherche la nouveauté et la variété du beau dans l'expression du mouvement et de la vie. C'est alors que nous rencontrons dans les tombeaux grecs, au lieu des graves images de l'époque précédente (1), tout un peuple de figurines élégantes et merveilleusement drapées, qui pour la plupart n'offrent point un caractère mythologique évident pour les yeux.

(1) Voir notre premier article, dans le fascicule de l'année 1873.

Un des types répétés communément à cette époque, et que l'on retrouve sur presque tous les points de l'ancien monde hellénique, est la figure d'une jeune femme voilée d'un ample et souple manteau qui l'enveloppe presque tout entière (1). L'importance particulière de ce voile se trahit par l'extrême soin que l'artiste a mis à l'ajuster. Les plis serrés emprisonnent les bras et les mains et moulent en quelque sorte toute la personne, selon la curieuse expression employée par Homère pour peindre la douleur de Priam, ἐντυπὰς κεκαλυμμένος (2). Le visage est comme *embéguiné,* parfois même en partie masqué par la draperie. La figure se tient le plus souvent debout, dans l'attitude d'une marche lente et indécise ; le charme de sa désinvolture et la grâce coquette de son ajustement n'excluent point une expression visible de tristesse, marquée, comme dans le fragment d'Apollonie, par l'inclinaison de la tête sous le voile qui la couvre. Cependant l'absence de tout attribut, se joignant au caractère intime et familier de ces représentations, fait qu'elles sont ordinairement rangées parmi les anonymes, avec toute une classe de figurines drapées, dolentes pleureuses, promeneuses insouciantes ou légères ballerines, en compagnie desquelles on les trouve dans les tombeaux antiques.

Ces figurines, que leur expression soit plus ou moins triste, sont loin, en effet, d'avoir la gravité des œuvres de la grande sculpture. Dans les unes comme dans les autres, le choix des formes jeunes et sveltes, la finesse spirituelle des physionomies, la variété des attitudes et des ajustements, n'annoncent pas tout d'abord, je l'avoue, des types empruntés à la légende religieuse ou même héroïque. Aussi les artistes, les amateurs, et tous ceux qui cherchent avant tout dans la contemplation de l'art antique le plaisir de leurs yeux, commenceront-ils par sourire de la peine que nous nous donnons pour chercher un sujet déterminé dans ces créations légères, faites d'un peu de terre rapidement pétrie par des doigts habiles. Pour eux, il n'y faut voir que des études de mouvement et de draperie, des fantaisies d'artiste, dont on détruit le charme en voulant leur donner un nom.

(1) La figure C de notre planche I est un spécimen de ce type, que nous expliquons plus loin, p. 35.

(2) Homère, *Iliade*, XXIV, v. 163.

Par malheur, cette manière de comprendre l'art, fort goûtée de nos jours et qui simplifierait singulièrement le travail des archéologues, devient une véritable hérésie quand on l'applique à l'antiquité. L'art grec (et ce fut sa force) n'a jamais obéi à une inspiration vague et capricieuse; il n'a que par exception travaillé, comme la sculpture moderne est trop souvent réduite à le faire, sur des abstractions, sur de froides et inconsistantes allégories ou sur des conceptions individuelles, nées tout entières du cerveau de l'artiste. Reproduire les types distincts et parfaitement caractérisés de la légende, donner une forme et un corps à des êtres qui, pour se dérober aux regards des mortels, n'en étaient pas moins considérés comme doués de personnalité et de vie, tel a été chez les Grecs l'effort incessant de l'art; il en est résulté que, même aux époques où il en a usé le plus librement avec la tradition, c'est encore sur ces types consacrés et comme à leurs dépens qu'il a surtout exercé son caprice.

D'autres observateurs plus sérieux, tout en attribuant aux mêmes figurines un caractère déterminé, ne voudront cependant y reconnaître encore que des représentations de la vie privée, images du peuple féminin qui suivait les convois ou qui fréquentait les nécropoles : c'était un cortége pour le mort et comme une compagnie que la piété des survivants lui donnait dans la solitude du tombeau. De même que l'on y déposait des vivres pour le nourrir et tout un mobilier destiné à son usage, on plaçait près de lui des pleureuses qui devaient lui payer un éternel tribut de douleur, de jeunes choéphores qui répondaient de la perpétuité des offrandes funéraires, et même des danseuses chargées d'exécuter en son honneur les danses funèbres et d'égayer pour lui les banquets de l'autre vie. Dans les temps primitifs, pour remplir cet office, des prisonniers, des captives, les serviteurs les plus fidèles du défunt, sa femme même, comme dans l'Inde, auraient trouvé la mort sur son bûcher; mais la piété des âges postérieurs, appelant l'art à son secours, avait remplacé par des fictions charmantes les sanguinaires exigences d'un deuil fanatique et sauvage.

Je suis loin de contester la gravité de cette explication, conforme à certaines lois historiques, qui semblent avoir présidé, chez plusieurs peuples de l'antiquité, à la transformation des rites religieux et funé-

raires. Il est bien connu que, chez les populations latines, qui sont souvent restées plus près que les Hellènes des idées primitives communes aux deux races sœurs, les figurines de terre et particulièrement les *oscilla,* sortes de masques, comparables par leur forme creuse et par leur trou de suspension aux bustes estampés des tombeaux grecs, étaient les remplaçants des victimes humaines réclamées par les divinités du monde souterrain : ... *inferentes Diti non hominum capita, sed oscilla ad humanam effigiem arte simulata* (1). Mais il est indispensable d'ajouter que, même en Italie, ces figures expiatoires n'en paraissent pas moins avoir représenté les divinités auxquelles on les consacrait, comme le montrent les images de Mania, qui était la Terre mère des Mânes, véritable Déméter Érinnys des Latins : *Factumque est ut effigies Maniæ, suspensæ pro singulorum foribus, periculum si quod immineret familiis expiarent.* Il y a là des faits qui peuvent servir sans doute à expliquer, dans sa première origine, l'usage des terres-cuites funéraires. Toutefois, chez les Grecs, si elles ont jamais été des images purement expiatoires, c'est dans un état social très-ancien et dont les sépultures n'ont pas jusqu'ici révélé la trace. En étudiant la question par les faits, nous avons acquis la conviction que, pendant toute la période archaïque, les figurines des tombeaux n'avaient pas cessé de représenter des divinités.

Maintenant, y a-t-il quelque raison de croire que, dans le rapide passage d'une époque à l'autre, les populations helléniques aient modifié leurs usages sur le culte des tombeaux, et que, revenant au système primitif des images expiatoires, elles aient substitué des représentations de la vie humaine aux dieux protecteurs des morts? Je suis bien sûr que personne n'acceptera l'idée d'un changement aussi brusque, surtout dans un ordre de faits où la tradition exerce tout son empire. On est ainsi amené, par une déduction logique, à retrouver parmi les figurines de la troisième époque de l'art, et notamment dans ces mille petites figures de femmes aux poses libres et variées, les divinités de l'époque archaïque.

Il y a d'abord toute une série dont l'identité divine ne peut donner

(1) Macrobe, *Saturnales*, VII.

lieu à aucun doute : ce sont les figurines que leur pose, leurs attributs et surtout leur nudité plus ou moins complète désignent comme des représentations d'Aphrodite. Celles qui appartiennent au cycle de Bacchus sont aussi, presque toujours, facilement reconnaissables. Des trois grands cultes funéraires de la Grèce antique, il reste celui de Déméter, le plus ancien et le plus vraiment grec, par son esprit comme par ses origines ; contrairement à ce qui a lieu pour les deux autres, nous ne le trouvons guère représenté à cette époque par des figures d'un caractère déterminé. Cependant la place que nous lui avons vu tenir dans les sépultures de la période archaïque, nous défend de croire qu'il n'ait pas fourni aussi en abondance aux tombeaux de l'âge suivant les images des augustes divinités qui formaient son cycle mystique. Or, pour lui faire la part considérable qui lui revient dans les terres-cuites funéraires, je ne vois pas d'autre moyen que de lui attribuer la grande majorité des gracieuses figures de femmes que l'on rejette d'ordinaire parmi les incertaines. C'est là encore une conséquence générale, à laquelle on ne peut logiquement échapper.

Quant à déterminer avec précision et une à une ces mystérieuses figures, qui semblent repousser elles-mêmes les attributs trop significatifs, c'est une tâche plus que difficile. Mais il est possible de restreindre la part de l'inconnu, comme nous allons essayer de le faire pour le groupe nombreux et intéressant entre tous des figurines voilées. La multiplicité des exemples nous permet d'établir ici une démonstration en règle, en nous appuyant sur des preuves positives, tirées de la comparaison des monuments. C'est là proprement la démonstration archéologique, par laquelle la science de l'antiquité figurée peut arriver à la certitude, même en dehors des témoignages écrits, qui viennent trop rarement à son secours.

Notre planche I a été composée avec le désir de donner à cette démonstration une forme sensible pour les yeux. Quelques figurines secondaires, de provenances diverses, données surtout comme preuves, y sont gravées à une échelle très-réduite et dans un ton plus effacé. L'habile burin de M. Jacquet a réservé tout l'effet pour trois admirables terres-cuites grecques, tirées des tombeaux de Tanagre, en Béotie, et dessinées tout exprès pour nos *Monuments* par M. Cha-

plain. L'art des *coroplastes* atteint ici à une perfection dans la grâce et à une profondeur dans l'expression qui ne peuvent être dépassées, et qui nous donnent parfaitement l'idée de ce que devait être en sa fleur le génie pathétique et charmant de l'école de Praxitèle. La beauté de ces figures et le voisinage de l'Attique ne sont pas, du reste, des raisons pour croire qu'elles ne soient pas l'œuvre d'une industrie toute locale. Pausanias nous apprend qu'il existait encore de son temps, sur le territoire même de Tanagre, un important atelier de poterie et de céramique, qui occupait toute la population de l'ancien petit port homérique d'Aulis : Ἄνθρωποι δὲ ἐν τῇ Αὐλίδι οἰκοῦσιν οὐ πολλοί, γῆς δέ εἰσιν οὗτοι κεραμεῖς. Νέμονται δὲ Ταναγραῖοι ταύτην τε τὴν χώραν καὶ ὅση περὶ Μυκαλησσόν ἐστι καὶ Ἅρμα (1). Cette région est aujourd'hui une de celles dont les tombeaux produisent les plus nombreuses et les plus belles terres-cuites antiques de la Grèce. Quand bien même le lecteur n'adopterait pas toutes les conclusions qui vont suivre, il saura toujours gré à notre Association d'avoir mis sous ses yeux ces témoignages de l'ineroyable diffusion du génie plastique dans la race grecque.

IV.

L'exemple par lequel nous commençons notre démonstration ne provient pas cependant de la Béotie. C'est un fragment d'une grande figurine de l'île de Chypre, appartenant à la merveilleuse collection de monuments grecs formée par M. Eugène Piot, qui a bien voulu me permettre de faire prendre le dessin que nous publions à la page suivante. On y voit la prétendue pleureuse ou dansense voilée, ramenant elle-même soigneusement son voile sur sa bouche; mais, au lieu de se tenir debout comme à l'ordinaire, elle est solennellement assise sur un trône, dont le haut dossier fait encore partie du même débris de terre-cuite. Cet exemple suffit déjà pour la mettre sur le même rang que les divinités assises de style archaïque. Si je ne cherche pas, pour le moment, à la déterminer avec plus de précision, c'est à cause des conditions toutes partieulières où sont placées les figures chypriotes.

(1) Pausanias, IX, 19, 8.

Mais, malgré la prépondérance du grand culte local, il serait absurde de voir dans toutes les images de déesses que l'on rencontre dans l'île, des représentations d'Aphrodite (1). De nombreux fragments de figurines montrent que le culte des Grandes Déesses y avait été transporté par les Grecs.

Dans un petit groupe de la collection Campana (figure A de notre planche I), nous retrouvons la jeune femme voilée associée à une seconde figure, qui s'appuie sur elle avec un affectueux abandon. Les deux compagnes étroitement embrassées forment le contraste le plus heureux : autant l'une est enveloppée et comme emprisonnée dans ses voiles, autant l'autre montre de liberté dans son ajustement et dans son attitude. A voir sa couronne de larges feuilles triangulaires, au

(1) Voir la réserve que nous faisons à ce sujet page 22, note 4.

milieu desquelles se trouve un fruit rond, ses jambes croisées sous une tunique flottante et sans ceinture, on dirait une bacchante au repos. Je ne crois pas qu'un seul archéologue hésite à reconnaître ici le groupe sacré de Déméter et de sa fille, tel que la décrit l'hymne homérique, surtout par la charmante expression ἀμφαγαπαζόμεναι (1). Coré, sous la forme italo-grecque de Libéra, est parfaitement caractérisée par la pomme de grenade et par le feuillage infernal du peuplier-tremble. Quant à Déméter, on voit que le voile, porté et ajusté d'une certaine façon, suffisait, en dehors de tout autre attribut, pour la désigner clairement aux yeux des anciens : c'est donc elle qu'il faut reconnaître aussi, au moins dans le plus grand nombre des figurines isolées qui portent le même ajustement.

C'est l'un des caractères ordinaires des figurines voilées du style élégant et libre d'avoir les deux mains mystérieusement cachées et enveloppées sous les plis du voile. Une terre-cuite grecque de Tanagre (planche I, figure B) fait exception à l'usage commun, et cette exception devient pour nous un nouveau trait de lumière. Ici la main gauche, se dégageant avec une intention bien marquée des plis du voile, s'appuie sur le sein, qu'elle presse par-dessus le vêtement de ses doigts légèrement écartés. Aucune hésitation n'est permise ; c'est le geste consacré de la déesse nourrice, de la Déméter Courotrophos, tel que nous l'avons déjà décrit à propos du buste de terre-cuite de la nécropole de Thèbes. Les deux représentations s'éclairent réciproquement, et nul doute qu'elles ne se rapportent à la même déesse.

Mais, ce qui frappe surtout dans la figurine que nous étudions, c'est que, malgré le voile qui enveloppe la tête et couvre même en partie la bouche, comme dans les figures les plus jeunes et les plus gracieuses, le caractère de la face reproduit, avec une vérité d'observation remarquable, le type très-accentué d'une femme âgée. Que l'on ne s'étonne pas d'une pareille anomalie ; nous tenons là au contraire l'une des formes les plus étranges et les plus certaines du personnage de Déméter. La légende ne disait-elle pas comment la déesse, se dépouillant de sa

(1) Comparer dans les *Gesammelten Abhandlungen* de Gerhard, pl. 79, fig. 1, un petit groupe, où les deux mêmes divinités sont assises, et où le voile de Déméter, ajusté d'une manière plus simple et plus grave, ne laisse aucun doute sur l'identité de la déesse.

beauté idéale, εἶδος ἀμαλδύνουσα πολὺν χρόνον, et se cachant aux regards des hommes, prit réellement, sous le nom de Déo, le costume et la forme d'une vieille nourrice? Voici le portrait même que trace d'elle, à cette occasion, l'hymne homérique (1) : « Semblable à une vieille d'un grand « âge, qui ne connaît plus l'enfantement ni les dons d'Aphrodite amie « des couronnes; telles que sont les nourrices que les rois arbitres « de justice donnent à leurs enfants, ou les femmes de charge dans les « palais sonores » :

Γρηῒ παλαιγενέι ἐναλίγκιος ἥτε τόκοιο
Εἴργηται δώρων τε φιλοστεφάνου Ἀφροδίτης,
Οἵαί τε τρόφοι εἰσὶ θεμιστοπόλων βασιλήων
Παίδων, καὶ ταμίαι κατὰ δώματα ἠχήεντα.

Tel est en effet le type que l'on reconnaît au premier coup d'œil dans la figurine grecque; c'est un des traits par lesquels la légende de Déméter, et probablement aussi le drame sacré qui la représentait, touchaient à la comédie. La grande idée primordiale de la déesse Courotrophos, de la Terre, nourrice antique de l'humanité, avait de bonne heure abouti à ce personnage de la nourrice qui, même chez les tragiques, conservait un certain caractère de familiarité : l'anthropomorphisme a rarement fait subir une transformation plus curieuse et plus complète à la donnée cosmogonique fournie par le naturalisme primitif. Je pourrais facilement montrer, par la série des terres-cuites, la même représentation empruntant successivement à la caricature scénique tous ses ridicules, et descendant par degrés aux dernières limites du grotesque. Nombre de figurines de vieilles femmes voilées, rejetées dans la catégorie des acteurs et des bouffons, se rattachent par là très-directement à la classe mythologique qui nous occupe (2). Cette cari-

(1) *Hymne homérique*, v. 101 et suivants; comparez v. 94.

(2) Surtout une figurine grecque de la Cyrénaïque, au Louvre (MN 642; cf. 638), portant sous son voile la coiffure en forme de couronne d'épis, et la figurine semblable, publiée dans les *Comptes-rendus* de Saint-Pétersbourg (1869, pl. 3, fig. 1t; cf. fig. 9, et 1865, pl. 6, fig. 6, pag. 192), où ces images grotesques ne sont encore données que pour des caricatures de vieilles femmes enceintes. Elles sont en effet souvent représentées avec le προγαστρίδιον comique, sans doute par allusion à l'état de grossesse que la légende arcadienne associait déjà à l'épisode du déguisement et de la colère de la déesse. C'était en même temps l'expression très-directe de l'idée de maternité qui était le

cature, parfaitement conforme à l'esprit de la légende, n'avait rien d'irrévérencieux, puisqu'elle ne portait que sur le déguisement de la déesse, et les modeleurs grecs avaient pu y exercer à plaisir leur génie satirique. Les cérémonies du culte de Déméter portaient en germe, comme celles du culte de Bacchus, la comédie et la tragédie, avec cette différence qu'elles ne les avaient pas laissées se développer aussi librement en dehors du sanctuaire.

Néanmoins, dans la terre-cuite de Tanagre, qui n'est que le point de départ de cette série comique, la pose, l'ajustement, les traits même, conservent une noblesse épique et quelque chose de cette beauté des vieilles femmes que Raphaël a si bien idéalisée. La tête qui se redresse fait sentir la fierté et l'irritation de la déesse encore silencieuse, comme l'indique le voile sur la bouche, mais qui s'indigne à la fin d'être trop longtemps méconnue, et qui va se révéler avec colère aux mortels. Il est curieux de retrouver exactement le même mouvement de tête dans plusieurs des figurines grotesques auxquelles j'ai fait allusion. Du reste, ce serait une erreur de croire que ce type n'avait pas été reproduit par la grande sculpture. J'ai déjà dit quelques mots d'une statue de vieille femme voilée, que M. Newton a découverte dans les téménos de Déméter à Cnide (1). « On doit observer, dit lui-même l'auteur de la dé-« couverte, que, contrairement à la pratique ordinaire de la sculp-« ture antique, le regard de cette figure est dirigé en haut (2). » Et

principe même du mythe de Déméter. Ces inventions par trop crues du vieux symbolisme, ne trouvant pas leur place dans les grands types de l'art grec, se réfugiaient dans ses représentations comiques, qui n'en conservaient pas moins une certaine valeur religieuse. Ainsi se forma, à côté de la noble figure de Déméter, cette Déméter grotesque et cynique, qui dans certaines légendes finit même par devenir un personnage distinct de la déesse. J'accorde parfaitement que de pareilles caricatures, déposées dans les sépultures antiques, y jouaient le rôle de βασκάνια (Pollux, VIII, 7, 108) pour conjurer les influences nuisibles aux morts et aux vivants; mais leur puissance de conjuration était d'autant plus grande qu'elle émanait directement des dieux protecteurs de la paix des nécropoles. C'est pareillement, à la suite du cortège de Dionysos, avec les masques satyriques et bachiques, que se sont introduites dans le domaine de la mort les figures d'acteurs et de bouffons; elles se sont multipliées surtout en Italie, grâce au génie particulier de la population osque et campanienne.

(1) Voyez le fascicule de 1873, p. 13, et C.-T. Newton, *Halicarnassus, Cnidus and Branchidæ*, p. 398-400, pl. VII.

(2) Comparez une statue de vieille femme du Capitole, la prétendue pleureuse (*præfica*) ou Hécube, bien que la tête ne soit pas voilée, *Museo Capitolino*, III, pl. 62; Righetti, *Campidoglio*, I, pl. 18.

ailleurs : « Les traits et les formes conviennent à une vieille femme « ravagée par le chagrin; ils ne montrent pas cette grâce et cette plé- « nitude matronales qui ordinairement caractérisent Déméter dans « l'art antique. » Aussi, en présence de cette « dérogation au caractère « ordinaire de l'art idéal », M. Newton hésite-t-il s'il doit y reconnaître un portrait ou plutôt, comme il incline avec raison à le croire, le type très-rare de Déméter déguisée en vieille femme.

La figurine de Tanagre et les autres exemples que nous avons cités ne laissent aucun doute à cet égard : il y a là un type religieux bien déterminé, probablement celui de la Déméter *Græa*, mentionnée par Hésychius : Γραῖα· πόλις, Γῆ καὶ Δημήτηρ (1). On peut en rapprocher la Déméter Ἐλήγηρις (de ἕλη, *chaleur solaire*), qui représentait la terre à l'époque où la végétation est décolorée et comme vieillie par ces terribles ardeurs qui donnent parfois à la campagne grecque une blancheur si désespérante : Καὶ ξανθὴν οἷον ποιεῖ τὴν Δήμητραν, ἣν ἕτεροι, διὰ τὸ φύσει ἐγγιγνόμενον ὑπόλευκον ξάνθισμα τοῖς ληΐοις, καὶ Ἐλήγηριν λέγουσι, διὰ τὸ ὑπὸ τῆς τοῦ ἡλίου ἕλης γηρᾶν (2). On voit jusqu'à quel point les alternatives et les contrastes, qui étaient dans l'essence même du culte de Déméter, avaient pu pousser les artistes grecs en dehors des voies de la beauté idéale. Peut-être même est-ce dans ces transformations nécessaires du type de la déesse suivant le changement des saisons, qu'il faut chercher l'explication des têtes détachées et mobiles, que nous retrouvons dans plusieurs statues de Déméter (3). Je n'avance d'ailleurs cette idée que sous toutes réserves; elle aurait besoin, pour pouvoir être acceptée, de se trouver confirmée par d'autres exemples.

Comme contraste, il faudrait citer ici une figurine grecque du Louvre, d'une époque moins haute que les précédentes, mais représentant avec un caractère remarquable le côté tragique du drame sacré d'Éleusis. La déesse, élevant très-haut, d'un geste théâtral, la main qui tient le voile, découvre sa tête immobile et sévère, d'où tombe une chevelure

(1) Il est remarquable que la ville de *Græa*, dont il est ici question, n'était autre que Tanagre, sous son nom homérique; sa fondatrice Tanagra, fille d'Æolus ou de l'Asopus, était considérée comme ayant atteint un grand âge (Pausanias, IX, 20, 1).

(2) Eustathe, *ad Iliadem* XX, v. 74; p. 1197, à propos du Xanthe.

(3) Voyez le premier article, pages 9, 10 et 14. Comparez le masque mobile de la Déméter Kidaria.

flottante : c'est la transfiguration de Déméter, telle qu'elle est peinte en vers admirables par l'hymne homérique (1). Mais il me tarde d'arriver à la partie la plus pathétique de la légende, à celle qui représente Déméter comme la déesse affligée par excellence, comme le type le plus touchant et le plus élevé que l'antiquité ait pu concevoir de la douleur maternelle.

Les tombeaux grecs de Tanagre ont fourni dans ce genre une figurine qui est une merveille d'expression triste et désolée (planche 1, figure D). Elle est assise sur une sorte de tabouret ou de siége massif, recouvert d'un coussin ; mais elle n'a rien de la roideur impassible que gardent sur leurs trônes les images hiératiques. Cachée presque complétement sous son voile, qui couvre même la bouche et la partie inférieure du visage, elle est tout empreinte d'un sentiment douloureux, que le charme familier de l'attitude rend encore plus pénétrant. La tête n'est point seulement, comme dans beaucoup d'exemples, inclinée vers l'épaule ; elle s'appuie, avec le haut du corps, sur la main fermée et sur le bras droit, qui porte lui-même sur les genoux, comme si toute la personne pliait sous le poids d'une méditation accablante. Dès que l'art s'était rendu à ce point maître de l'expression, il n'avait plus besoin d'attributs et de symboles extérieurs pour faire reconnaître la divine mère, privée de sa fille, la Déméter affligée, telle que la décrit l'hymne homérique, en des traits dont le pauvre modeleur de terre a su égaler certainement l'éloquence :

« Mais Déméter qui amène les saisons, la déesse aux fruits éclatants,
« refusa de s'asseoir sur la chaise brillante ; elle resta silencieuse, fixant
« à terre ses beaux yeux, jusqu'au moment où Iambé, savante en bons
« offices, eût placé près d'elle un siége aux faces massives, et jeté des-
« sus une toison blanche. Assise à cette place, elle retenait de ses mains
« son voile devant son visage ; longtemps muette, plongée dans sa dou-
« leur, elle resta sur ce siége, sans adresser à personne ni un mot ni
« un geste ; mais, inaccessible au sourire, sans toucher à aucune nour-
« riture ni à aucune boisson, elle était assise, se consumant par le re-
« gret de sa fille à la ceinture profonde (2) : »

(1) *Hymne homérique*, v. 276.
(2) *Hymne homérique*, v. 192.

Ἀλλ' οὐ Δημήτηρ ὡρηφόρος, ἀγλαόδωρος,
Ἤθελεν ἑδριάασθαι ἐπὶ κλίσμοιο φαεινοῦ,
Ἀλλ' ἀκέουσα ἔμιμνε, κατ' ὄμματα καλὰ βαλοῦσα·
Πρὶν γ' ὅτε ἔθηκεν Ἰάμβη κέδν' εἰδυῖα
Ἡκτὸν ἕδος, καθύπερθε δ' ἐπ' ἀργύφεον βάλε κῶας.
Ἔνθα καθεζομένη προκατέσχετο χερσὶ καλύπτρην.
Δηρὸν δ' ἄφθογγος τετιημένη ἧστ' ἐπὶ δίφρου,
Οὐδέ τιν' οὔτ' ἔπεϊ προσπτύσσετο οὔτε τι ἔργῳ,
Ἀλλ' ἀγέλαστος, ἄπαστος ἐδητύος ἠδὲ ποτῆτος
Ἧστο, πόθῳ μινύθουσα βαθυζώνοιο θυγατρός.

Pour expliquer les figurines de la belle époque grecque, il n'est pas besoin de recourir à la mythologie des grammairiens et des scholiastes, non plus qu'aux subtilités tardives du syncrétisme orphique ou du symbolisme alexandrin. C'est, on le voit, dans la grande poésie religieuse et populaire, source vivante de l'art, que le modeleur a puisé son inspiration. Il a rendu surtout le côté dramatique de la légende; et les symboles qu'il a employés sont les traits naïfs, que la légende avait elle-même empruntés au langage figuré de l'antique religion de la nature (1).

Les principaux traits de la description du poëte se retrouvent dans la petite figure de terre. D'abord on reconnaît le πηκτὸν ἕδος, que la déesse accepte seul pour siége, sorte de caisse très-simple, formée par des faces de bois plein ajustées ensemble (2), tandis qu'elle refuse obstinément le brillant *clismos,* la chaise à pieds séparés et à dossier. Le poëte n'aurait pas probablement donné autant d'importance à ce curieux épisode, si une semblable forme de siége n'avait pas été consacrée par le culte de Déméter, comme une figure de la solidité des fondements de la terre (3). C'était, en effet, le seul siége qui convînt à Déméter, et Phi-

(1) On peut voir, par ces réflexions, combien nous sommes loin des théories systématiques et du symbolisme à outrance exposés dans une publication récente, ouvrage intéressant du reste, malgré la fausseté de son point de départ : *les Terres-cuites grecques funèbres, dans leur rapport avec le culte de Bacchus*, par Prosper Biardot.

(2) C'est justement ce que les sculpteurs appellent une *selle*.

(3) D'après la même idée, Déméter est souvent représentée assise sur un rocher (Pausan., VIII, 42, 4), et particulièrement sur la célèbre πέτρα ἀγέλαστος, comme dans le sarcophage du Louvre (Clarac, *Musée de sculpture*, pl. 214), et dans la figurine n° 117 (prétendue Mnémosyne) de la collection de Janzé, au Cabinet des Médailles.

dias lui-même n'en a pas donné d'autre au couple des Grandes Déesses sur le fronton occidental du Parthénon. Pour l'ajustement, il faut noter avec soin les concordances suivantes : 1° le péplos porté en voile sur la tête, répondant à l'expression κατάκρηθεν κεκαλυμμένη, dans un autre passage de l'hymne; 2° le même voile ramené devant le visage, geste indiqué avec une vérité pittoresque, par les mots προκατέσχετο χερσὶ καλύπτρην; 3° enfin, la bouche masquée par le jet de la draperie, traduction plastique très-heureuse et très-expressive du δηρὸν ἄφθογγος, rendant sensible pour les yeux, comme dans la figurine précédente, le douloureux silence de la déesse et son obstination à se taire. Il n'est pas jusqu'aux traces de couleur, conservées sur la terre-cuite, qui ne s'accordent avec le texte de la légende; le voile porte en effet des restes de peinture bleue, d'un ton plus intense que le bleu clair employé ordinairement dans le coloriage des figurines drapées : c'est le κυάνεον κάλυμμα, le πέπλος κυάνεος, qui fait donner à Déméter, dans plusieurs endroits de l'hymne, l'épithète de κυανόπεπλος (1) :

Ὣξὺ δέ μιν κραδίην ἄχος ἔλλαβεν, ἀμφὶ δὲ χαίτας
Ἀμβροσίας κρήδεμνα δαίζετο χερσὶ φίλῃσιν·
Κυάνεον δὲ κάλυμμα κατ' ἀμφοτέρων βάλετ' ὤμων.

Le bleu, qui était considéré par les anciens comme une couleur triste, convenait en effet à la douleur de la déesse (2). Le bas de la tunique était peint au contraire en rouge vif; Pindare donne à Déméter l'épithète de φοινικόπεζα (3).

Il est à peine besoin de rappeler quelle était, dans l'ancienne religion de la nature, d'après une interprétation dont le récit homérique con-

(1) *Hymne homérique*, v. 42. Comparez v. 184 et v. 320.

(2) Comparez, dans l'*Iliade* (XXIV, v. 94), le passage où Thétis, au milieu de la douleur que lui cause le pressentiment de la mort d'Achille, est appelée dans l'Olympe :

Ὣς ἄρα φωνήσασα κάλυμμ' ἕλε δῖα θεάων
Κυάνεον, τοῦ δ' οὔτι μελάντερον ἔπλετο ἕσθος.

Le bleu, même assez clair, est encore admis aujourd'hui parmi les couleurs que peuvent porter les prêtres grecs.

(3) Pindare, *Olympiques*, VI, v. 94. C'est-à-dire « à la bordure rouge », de même que l'épithète de Thétis ἀργυρόπεζα est bien plus juste, si on la traduit par « à la bordure d'argent ». Πέζα, c'est la très-large bande de couleur qui orne souvent la tunique d'apparat des dames grecques.

tient lui-même très-clairement le principe, la signification de la douleur de Déméter, violemment séparée de sa fille; elle figurait la stérilité désolée de la terre pendant la mauvaise saison, sous le triste voile de l'hiver (1), image dans laquelle il n'y eut d'abord rien de plus que dans les jolis vers de Charles d'Orléans :

> Le temps a laissié son manteau
> De vent, de froidure et de pluye.

La terre-cuite de Tanagre représente particulièrement Déméter assise dans la solitude de son temple; car elle a déjà dépouillé son déguisement pour se revêtir de nouveau de jeunesse et de beauté. Du reste, les figurines de terre-cuite ne traduisent pas directement une scène déterminée, un moment précis du récit épique, mais bien plutôt les types fixes et consacrés que la légende n'a fait elle-même que mettre en action. Ici nous avons, comme dans la tête d'Apollonie, le type de la Déméter affligée, de celle qui, en Béotie, se nommait *Achœa*. Dans le même sens, elle était appelée aussi *Achéro* (2), nom qui était fait pour obtenir une popularité particulière en Épire.

C'est surtout dans un pareil sujet que l'absence de tout autre attribut aide à comprendre les ressources d'expression que les artistes avaient trouvées dans cet emblème si simple du voile qui leur était fourni par le costume même des femmes, et qui s'associait de la manière la plus naturelle et la plus heureuse aux formes de la plastique.

La *calyptra*, qui n'est en somme qu'une variété du châle des dames grecques (appelé ordinairement *péplos* ou *himation*), quand l'ampleur et la nature de l'étoffe permettaient de le porter en voile sur la tête, avait avant tout un caractère nuptial (3). Elle était l'emblème de la pudeur des femmes mariées, et les distinguait des jeunes filles; c'est la re-

(1) Sur ce sujet, voyez les savants travaux de M. Guigniant, de M. Alfred Maury, le livre de M. Preller, *Demeter und Persephone*, et la thèse de M. Hignard sur les hymnes homériques.

(2) Voir Hésychius à ces mots.

(3) Par la même raison, il est quelquefois donné aux jeunes filles nubiles, quand elles sont en présence de celui qui doit être leur époux, par exemple à Ariadne, à Hippodamie. Sur la célèbre coupe de Sosias, le voile porté même par Hestia, Artémis et Athéné, caractérise la représentation comme une réunion nuptiale. Du reste, la femme vierge qui a renoncé au mariage, comme Hestia, est mise naturellement, pour le costume, sur le même pied que la femme mariée.

marque que fait Pausanias, en décrivant les captives troyennes peintes par Polygnote sur les murs de la *Lesché* de Delphes : Ἡ μὲν δὴ Ἀνδρομάχη καὶ ἡ Μεδικάστη καλύμματα εἶσιν ἐπικείμεναι· Πολυξένη δὲ, κατὰ τὰ εἰθισμένα παρθένοις, ἀναπέπλεκται τὰς ἐν τῇ κεφαλῇ τρίχας.

Plus tard, dans quelques villes de la Grèce, l'usage de se voiler paraît même être devenu presque aussi sévère pour les femmes, qu'il l'est encore dans la vie orientale. Il en était ainsi à Thèbes, dans la région où ont été trouvées nos figurines; les femmes, au temps de Dicéarque, s'y masquaient presque complétement avec leur voile, comme font aujourd'hui les dames turques : Τὸ τῶν ἱματίων ἐπὶ τῆς κεφαλῆς κάλυμμα τοιοῦτόν ἐστιν... ὡσπὲρ προσωπιδίῳ δοκεῖν πᾶν τὸ πρόσωπον κατείληφθαι· οἱ γὰρ ὀφθαλμοὶ διαφαίνονται μόνον, τὰ δὲ λοιπὰ μέρη τοῦ προσώπου κατέχεται τοῖς ἱματίοις (1). Le Louvre possède une figurine de Tanagre, portant le voile remonté en masque jusqu'aux yeux, selon la mode thébaine; elle appartient déjà à une époque de décadence; on y distingue très-nettement, sous le voile, la forme de la couronne d'épis de Déméter, circonstance qui se retrouve du reste dans d'autres figurines du même temps et de provenances diverses. Par un usage un peu différent, les femmes grecques de Chalcédoine ne se couvraient qu'un côté du visage; c'est ainsi que, dans certains pays, on se sert de la mantille espagnole : Ταῖς Χαλκεδονίαις ἔθος ἐστὶν, ὅταν ἄνδρασιν ἀλλοτρίοις ἐντύχωσι, μάλιστα δ' ἄρχουσι, τὴν ἑτέραν περικαλύπτεσθαι πάρειαν (2). Mais le soin même que les anciens ont pris de signaler ces modes locales montre que ce devaient être des exceptions; dans les autres régions de la Grèce, les femmes se servaient du voile plus librement et quand les circonstances leur en faisaient une nécessité.

On devait se voiler d'abord dans la saison rigoureuse, pour se garantir contre le froid : aussi le voile convenait-il doublement, même en dehors du sens métaphorique que lui prêtait la poésie primitive, au personnage de la Déméter affligée, qui réunissait l'idée de la douleur humaine à celle du deuil de la nature.

Dans la tristesse, il était naturel aussi de se voiler et de se cacher le visage. Mais il y a ici une distinction très-importante à faire pour le

(1) Dicéarque. — *Fragmenta historicorum Græcorum* de Didot, vol. II, p. 259, 18.
(2) Plutarque, *Quæstiones græcæ*, 49.

sujet que nous traitons. A la belle époque grecque, l'ajustement du voile ou du manteau sur la tête ne fait pas rigoureusement partie de la tenue de deuil : la tête nue, les cheveux rasés et les vêtements noirs, telle est, pour la femme grecque qui pleure un de ses proches et qui accomplit les cérémonies funèbres, la toilette rigoureuse du πένθος (1). Le geste de se voiler le visage, pour les femmes comme pour les hommes, n'était que l'expression instinctive, mais indirecte, de la souffrance de l'âme, ou plutôt de cette espèce de pudeur qui est naturelle aux larmes (2). En un mot, le voile devient occasionnellement un vêtement de douleur, mais il n'a pas proprement le caractère funéraire. Ainsi s'évanouit, dans la série des figurines de terre cuite, la prétendue figure de la pleureuse voilée, beaucoup plus conforme aux conventions de l'art moderne qu'aux habitudes de l'antiquité.

Nous avons dit comment l'ajustement du voile sur la bouche ajoutait naturellement à l'expression douloureuse de la déesse, en exprimant le silence où elle s'obstine. Quand on voit avec quel scrupule traditionnel ce détail est conservé jusque dans les terres-cuites gréco-italiotes de la décadence, on ne peut s'empêcher de croire que ce trait d'observation naturelle n'ait pris à la longue un caractère tout à fait symbolique, par allusion au secret des mystères, pour désigner la déesse dont la bouche était scellée, fermée « par la clef d'or », selon la belle expression que Sophocle applique aux Eumolpides (3). Du reste, le voile indiquait déjà par lui-même la déesse cachée et mystérieuse. C'est ainsi que l'art, après avoir détruit l'ancien symbolisme, en a créé un second, celui des gestes, des attitudes et des ajustements, symbolisme plus libre et plus naturel, mais qui, s'immobilisant à son tour, a engendré des poses consacrées, qui se sont perpétuées jusqu'aux derniers temps de l'antiquité.

(1) Le voile ne paraît pas dans les nombreuses scènes funéraires des lécythus athéniens. Cependant les vases peints de la dernière époque, précédés dès l'époque archaïque par les terres-cuites découpées de Milo, donnent le voile à Électre (*Monuments de l'Institut de correspondance archéologique*, vol. VI, pl. 57). Mais cet ajustement exprime sa douleur profonde et cachée, bien plus qu'il ne se rapporte à la cérémonie funèbre qu'elle accomplit après un long temps sur le tombeau de son père : c'est ce que montrent très-bien les paroles du chœur : δακρύω ὀ' ὑφ' εἱμάτων, expliquées par ματαίοισι δεσποτῶν τύχαις (Eschyle, *Choëphores*, v. 79).

(2) Homère, *Iliade*, XXIV, 164; Odyssée, VIII, v. 85.

(3) Sophocle, *Œdipe a Colone*, v. 1051.

Ces multiples rapports n'ont du reste rien d'artificiel; ils viennent de ce que le costume antique était comme un véritable langage qui se prêtait à des expressions très-variées et très-complexes. Ils montrent comment le voile, loin d'être un attribut banal et sans portée, avait pu devenir, même en dehors de tout autre symbole, l'emblème direct et tout particulier de Déméter. En conséquence, nous ne devons pas hésiter non plus à reconnaître la même divinité dans les très-nombreux exemples où la figurine voilée est debout, la tête tristement inclinée, dans une attitude qui semble parfois trahir la fatigue d'une longue marche (1). Cette pose debout de la Déméter voilée se trouve particulièrement décrite dans le passage de l'hymne où la déesse, « affligée « dans son cœur, marche la tête voilée, et son péplos de couleur bleue « s'agite sur ses pieds délicats (2) » :

Ἠγεῦνθ' · ἡ δ' ἂρ ὄπισθε, φίλον τετιημένη ἦτορ,
Στεῖχε, κατάκρηθεν κεκαλυμμένη · ἀμφὶ δὲ πέπλος
Κυάνεος ῥαδινοῖσι θεῆς ἐλελίζετο ποσσίν,

ou mieux encore au moment où elle « reste tristement debout, fixant à « terre ses beaux yeux, » expression de douleur que nous retrouvons dans l'inclinaison de la tête de presque toutes les figures voilées (3) :

Ἀλλ' ἀκέουσα ἔμιμνε κατ' ὄμματα καλὰ βαλοῦσα.

Une petite figure grecque du Louvre, provenant de la Cyrénaïque, a fourni, pour notre planche (figure C), un exemple excellent et très-expressif de cette nouvelle forme, qui est commune. Mais, dans beaucoup de cas, le caractère est atténué par les défauts d'une exécution sommaire et ne dépasse pas l'expression d'une grâce dolente (4). Pour

(1) C'est la figure que j'ai décrite plus haut (p. 19). Dans l'ouvrage de Stackelberg (pl. 72) et dans les *Comptes-rendus* de Saint-Pétersbourg (1859, pl. 4, fig. 4, p. 147, et 1868, pl. 1, fig. 17, p. 57), ces représentations ne sont encore données que comme des figures de mariées ou de danseuses.

(2) Hymne homérique, v. 181.

(3) *Idem*, v. 194.

(4) Dans les *Antiquités du Bosphore Cimmérien* (pl. 68, fig. 2), une figurine grecque de cette série se montre avec le voile remonté jusqu'aux yeux et avec la tête coiffée du haut *calathos* de Déméter.

bien juger de l'attitude, il faut l'étudier dans les monuments de choix, où l'artiste a su lui faire produire tout son effet.

Dans quelques cas très-rares, le modeleur a posé après coup, sur la tête voilée, un large chapeau rond terminé en pointe, analogue à la *causia* thessalienne ou à la *tholia* des Syracusaines de Théocrite. On est tenté de ne voir, au premier abord, dans cet arrangement, qu'un caprice d'artiste ou peut-être même une addition frauduleuse. Cependant, comme le Louvre possède deux exemples bien authentiques du même fait, dans des figurines voilées, dont l'une provient de la Grèce et l'autre de l'Italie, la dernière surtout bien caractérisée par l'inclinaison de la tête et par l'ajustement du voile sur la bouche, je serais porté à croire qu'il n'y a là rien d'accidentel, mais un détail de costume parfaitement conciliable avec le personnage de Déméter. Les paysans de la Thessalie portent encore de nos jours, sous le nom de σκιαδί, une forme rustique, leur ancienne *causia* nationale : c'est un immense chapeau de paille de jonc, qu'ils suspendent, comme les anciens, derrière leur dos, et dont ils ne se couvrent qu'aux heures les plus chaudes du jour, surtout pour les travaux des champs. Dans l'antiquité, les dames grecques portaient un chapeau du même genre pour sortir ou pour voyager. Nous savons, par un passage de Sophocle, que sur la scène, même dans le grave costume de la tragédie, le chapeau thessalien, la κυνῆ Θεσσαλὶς, qualifiée de ἡλιοστερής, caractérisait aux yeux des spectateurs une femme venant de faire une route longue et pénible (1). Cette large coiffure, qui déjà par elle-même convenait à la déesse des moissons (2), devait la désigner tout particulièrement, ainsi placée sur sa tête, comme la triste voyageuse errant à la recherche de sa fille. C'est un nouvel exemple de l'heureuse et piquante familiarité avec laquelle l'art tout intime des coroplastes, plus libre dans ses moyens d'expression que la grande sculpture, savait emprunter à la vie familière des emblèmes plus variés et non moins significatifs.

(1) Sophocle, *Œdipe à Colone*, v. 314.

(2) Ajoutez que la *tholia* est classée par Pollux dans les objets de vannerie, ce qui la rattache à la *vimineu Celei supellex*. C'est le chapeau que portent encore les paysannes de Nice.

V.

Tels sont les différents types, où l'on peut reconnaître avec certitude des représentations de Déméter. D'autres figurines voilées se dérobent davantage aux tentatives d'interprétation; et souvent, il faut le dire, ce sont les plus belles, celles qui par la franchise de l'exécution et par la belle simplicité du sentiment se rattachent à l'époque de la pleine liberté du style. Il semble que l'artiste, n'attachant alors de prix qu'aux moyens d'expression qu'il trouve dans la nature vivante, s'affranchisse plus que jamais des conventions mythologiques, et s'en tienne sous ce rapport aux indications les plus générales.

Si, comme les exemples précédents porteraient à le croire, la profondeur de l'expression douloureuse dans une figure voilée est une raison de reconnaître la Déméter des tombeaux, dans aucun des monuments que nous avons cités cette expression n'est rendue avec un art plus vrai et une grâce plus émouvante que dans une figurine debout de la nécropole de Tanagre (planche I, figure E). Elle est supérieure sous ce rapport, comme sous celui de l'élégance sobre et vraiment sculpturale de l'exécution, même à la petite figure assise que nous avons décrite. Oubliez un instant devant l'excellente reproduction de M. Chaplain les proportions de la figurine de terre-cuite, et c'est une statue que vous avez devant les yeux, la statue même de la Douleur! Ici rien, dans la pose ni dans l'ajustement, n'est accentué jusqu'à prendre un caractère symbolique. La tête, qui dans les autres figurines est souvent penchée à l'excès, ce qui donne parfois à leur attitude une nuance d'affectation, n'est que légèrement inclinée sur le cou, c'est-à-dire autant qu'il le faut pour donner la note juste du sentiment triste, comme on le remarque aussi pour la tête de marbre d'Apollonie. On ne saurait surtout trop admirer tout ce qu'il y a de douloureux dans l'ajustement du voile, simplement rejeté sur l'épaule, mais de manière à former autour de la tête une ombre où le visage se cache et s'enfonce tristement. Le corps se modèle et se serre dans ses plis, et le tissu, par sa tension, fait sentir le poids du bras droit, qu'il retient à peine et qui tombe avec un sentiment de lassitude infinie. La main

gauche, soulevant les draperies, porte à travers l'étoffe une guirlande de fleurs, comme celles dont on parait la stèle funéraire.

Ce dernier détail, il est vrai, n'est plus en rapport avec les faits de la légende. Tout d'abord il fait moins penser à Déméter qu'à une mère ou à une épouse en larmes, allant porter des offrandes sur un tombeau. Ceux qui voient surtout des représentations de la vie privée dans les figurines funéraires s'armeront facilement de cette apparence, dont je crois cependant avoir déjà montré le côté trompeur, en faisant justice de la prétendue pleureuse des collections de terres-cuites. Cependant, me défendant moi-même de toute conclusion systématique, je me contente de renvoyer le lecteur aux raisons générales que j'ai exposées plus haut et de l'abandonner à l'entraînement logique qui résulte de l'étude des monuments examinés par groupes nombreux. Qu'il juge lui-même s'il croit possible de faire une exception pour cette belle figure, qui rentre cependant par tant de côtés dans une série de représentations bien déterminée.

Le type de la Déméter triste et voilée ayant été choisi, par suite d'une relation d'idées facile à comprendre, pour représenter la déesse dans son rapport avec les tombeaux, il était tout simple que l'artiste lui conservât ce type dans les terres-cuites funéraires, même sans vouloir représenter aucun acte ni aucun moment de la légende. Déméter était en propre la déesse des guirlandes et des couronnes, et l'épithète de καλλιστέφανος (1) lui appartenait, comme celle de φιλοστέφανος (2) à sa fille; entre ses mains la guirlande funéraire est doublement à sa place. Dans une autre série de terres-cuites grecques du Louvre, d'une époque assez basse, il est vrai, une figurine qui porte aussi une guirlande, et qui fait même le geste de la déployer comme pour l'attacher autour de la stèle, est caractérisée par la haute coiffure ou *calathos* de Déméter. Il y avait à Mycalessos, sur le territoire de Tanagre, un temple de la déesse, où chaque automne on déposait aux pieds de sa statue les productions de la saison, et l'on prétendait que, par un miracle perpétuel, elles se maintenaient fraîches toute l'année (3). Déméter et sa fille Coré

(1) Hymne homérique, v. 296.
(2) Denys d'Halicarnasse, III, 32.
(3) Pausanias, IX, 19, 5.

ne pouvaient-elles pas être considérées aussi comme les divinités qui entretenaient et qui conservaient en toute saison les couronnes placées sur les tombeaux?

En effet, pour bien comprendre la belle figure qui nous occupe, il ne faut pas la séparer d'une seconde figurine de même provenance, qui porte aussi une guirlande de fleurs, et qui pourrait passer pour un pendant, exécuté par le même artiste, tellement le style est semblable dans une expression différente : c'est la figurine que nous publions sous la lettre F de la même planche. Elle appartient à une série tout à fait distincte de celle des femmes voilées, quoique mêlée d'ordinaire avec elles dans les tombeaux grecs. Le signe caractéristique de cette série est que la tête est découverte, bien que les mains se cachent toujours sous le manteau avec une certaine affectation mystérieuse, circonstance dont les artistes ont profité pour produire les effets de draperie les plus variés et les plus piquants. Le visage jeune, exempt de tristesse, la chevelure relevée et nouée derrière le cou, tout semble opposer cette image comme le type de la jeune fille (κόρη) à celui des femmes voilées. Sans vouloir établir dans un sujet aussi douteux un système absolu, et en faisant aux exceptions une place aussi large que l'on voudra (1), je crois qu'il y a chance pour que, dans toute cette classe de figurines de femmes drapées, regardées comme incertaines, les femmes voilées représentent le plus souvent Déméter et les jeunes filles Coré, surtout quand elles se distinguent par quelques-uns des caractères d'attitude et d'ajustement que nous avons signalés.

Pour épuiser la série, il est impossible d'omettre en dernier lieu le cas, tout différent des précédents, où la figurine voilée exécute une danse, à laquelle ses amples draperies donnent quelque chose de grave et de mystérieux. Au Louvre, ce type particulier ne se retrouve, il est

(1) Il y a, par exemple, un certain nombre de cas, où il est permis d'hésiter entre Déméter et sa fille, particulièrement lorsque celle-ci est figurée comme la nouvelle épouse de Pluton. On doit aussi prendre garde à une classe de représentations, dans lesquelles Aphrodite, comme épouse divine et surtout comme veuve désolée d'Adonis, peut se cacher sous des apparences toutes semblables. Dans les monuments de l'île de Chypre et des autres contrées en contact avec l'Orient, dans ceux qui appartiennent à l'époque, généralement tardive, de l'extension du culte funéraire d'Aphrodite en Occident, la confusion est parfois d'autant plus facile à faire que l'artiste semble l'avoir volontairement cherchée. Toutefois, après la présente étude, il y aurait lieu de soumettre ces exemples à une révision sévère.

vrai, que dans une terre-cuite de la Cyrénaïque, ouvrage élégant, mais d'une exécution déjà négligée. Toutefois le sujet est bien connu, et il a passé jusque dans les peintures de Pompéi, où il est devenu un motif de décoration. Un beau miroir grec gravé, découvert par M. Albert Dumont (1), nous montre la même danse exécutée par deux femmes, toutes les deux pareillement voilées jusque sur la bouche. Mais, dans plusieurs terres-cuites grecques du cabinet de M. Eugène Piot, la danseuse voilée porte sous son voile la coiffure en forme de couronne d'épis, et l'une d'elles, représentée au repos, s'appuie même sur un génie ailé (2), ce qui lui donne incontestablement le caractère d'une déesse de premier ordre.

La danseuse voilée figure aussi dans le groupe des Heures, divinités dansantes, au milieu desquelles elle personnifie la saison de l'hiver. Mais l'Heure de l'hiver représente exactement la même idée, le même fait naturel que la Déméter affligée, dont elle n'est qu'une forme secondaire et allégorique, et dont elle n'a fait en réalité qu'emprunter le costume. La danse mimique, appelée ὄρχησις par les Grecs, tenait, selon Lucien, une grande place dans les anciens mystères : Τελέτην οὐδὲ μίαν ἀρχαίαν ἔστιν εὑρεῖν ἄνευ ὀρχήσεως. Le même auteur cite entre tous (ἐξαιρέτως) les sujets de la légende de Déméter, comme ceux qui se prêtent le mieux à cette pantomime dansante : Ἐξαιρέτως δὲ τὴν Δήμητρος πλάνην καὶ Κόρης εὕρεσιν καὶ Κελεοῦ ξενίαν καὶ Τριπτολέμου γεωργίαν (3). Si l'on repousse l'idée de voir des divinités aussi graves que les Grandes Déesses donnant elles-mêmes l'exemple et la forme de ces danses sacrées, il me suffira que l'on m'accorde que la danseuse voilée avait, dans certains cas, un rapport étroit avec le culte de Déméter.

Rappelons, en terminant, que, si la classe de figurines à laquelle appartiennent les figurines voilées n'offre pas toujours un caractère mythologique qui saute aux yeux, cela tient à des causes inhérentes à la nature même de ces représentations et sur lesquelles il est nécessaire de revenir pour clore cette étude.

(1) Voir l'article de M. de Witte, dans la *Revue archéologique*, janvier 1868, et celui même de M. Dumont dans le deuxième fascicule des *Monuments grecs*.

(2) L'enfant Ploutos était parfois représenté comme un génie ailé, étroitement associé à Déméter (Philostrate, *Images*, II, 24. Comparez *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, pl. 70 *a*, fig. 1).

(3) Lucien, *de Saltatione*, 15 et 40.

La première est le manque d'attributs et un certain effacement du type, comme si l'artiste avait négligé à dessein de préciser son idée. Mais justement, comme il avait affaire à des divinités mystérieuses, il était de l'essence même de son sujet de respecter l'espèce d'*incognito* religieux dont elles aimaient à se couvrir. Il ne pouvait faire mentir l'hymne homérique (1) :

Οὐδ' ἔγνων · χαλεποὶ δὲ θεοὶ θνητοῖσιν ὁρᾶσθαι.

Le caractère secret du culte de Déméter se traduit jusque dans la légende, par les précautions qu'elle prend, pendant son douloureux exil sur la terre, pour se dérober aux regards. Dans l'art, il s'accuse par ces poses voilées, enveloppées, par cette proscription des signes extérieurs, par ce symbolisme négatif en quelque sorte, qui, loin d'être une cause d'hésitation, distingue et désigne tout particulièrement au contraire les divinités des mystères.

Un autre motif d'hésitation vient de ce que l'on rencontre dans beaucoup de ces petites figures une grâce légère et naïve, qui ne semble pas convenir au premier abord à des divinités. Mais ce caractère s'explique par la transformation qu'avaient subie alors l'art et le sentiment religieux. Sous l'influence de Praxitèle et de son école, les dieux grecs étaient devenus des êtres aimables et charmants, qui joignaient à la puissance de l'émotion toutes les séductions de la beauté. Quand l'auteur de l'Aphrodite de Cnide et de l'Amour de Thespies sculpta pour Athènes le groupe des divinités d'Éleusis (2), on peut tenir pour certain qu'il rajeunit et renouvela dans cet esprit le type des Grandes Déesses, et que, tout en développant le côté profondément pathétique de leur physionomie, il sut la rendre plus touchante encore, en prodiguant à la mère comme à la fille les grâces d'une fraîcheur immortelle et cette beauté séduisante, πολυήρατον εἶδος (3), que la poésie homérique accordait aussi à Déméter.

Mais quelle branche de l'art était mieux faite pour exploiter ces types

(1) Hymne homérique, v. 111.
(2) Pausanias, I, 2, 4.
(3) Hymne homérique, v. 316.

charmants des dieux que l'industrie toute populaire des coroplastes, dispensée de compter avec la solennité du culte public! La simplicité des procédés, la rapidité du travail, la souplesse de la matière, tout la portait à dépasser la statuaire dans cette voie de la familiarité religieuse et à s'y créer une originalité conforme à son génie. Il y eut alors, entre les nombreux ateliers des villes de la Grèce, comme une rivalité à faire leurs *poupées de terre* aussi jolies, aussi séduisantes que possible, pour charmer ceux qui trouvaient une consolation à déposer dans les tombeaux de leurs proches ces images aimables ou compatissantes des dieux funéraires. Telle est l'inspiration qui a produit tant de petits chefs-d'œuvre.

C'est en tenant compte de ces différences entre l'art des coroplastes et la grande sculpture, que nous pouvons revenir maintenant à la belle tête de marbre qui a servi de point de départ à notre étude. Nous avons rencontré dans les figurines de terre-cuite plus d'un trait qui peut nous donner une idée de la statue tout entière, qu'elle fût debout, comme le plus grand nombre d'entre elles, ou assise, ce qui paraît plus probable d'après le mouvement de la tête et aussi d'après l'exemple de la Déméter de Cnide. La figurine assise de Tanagre nous ferait alors très-bien ressentir, quoique dans une pose plus familière, quelque chose de l'impression que la statue d'Apollonie devait produire.

APPENDICE.

Depuis que ces lignes étaient écrites, mon attention s'est portée, au Louvre, sur un sarcophage étrusque en terre-cuite, dont l'étude est d'un grand intérêt pour la question qui précède et particulièrement pour la détermination de la figure de la danseuse voilée. Ce monument, qui provient de Cervetri, est décoré de quatre figures en bas-relief séparées par cinq pilastres qui simulent des colonnes ioniques. Le style appartient à l'époque de la libre imitation de l'art grec. Aux deux extrémités sont représentés deux génies de la mort, ailés et barbus, armés chacun d'un énorme marteau, comme le Charon des

peintures étrusques; leur présence suffit pour nous prévenir que nous avons là une série de divinités funéraires. Or, les entre-colonnements du milieu sont occupés par deux figures de femmes, dont l'une est justement la danseuse voilée, dont les draperies flottantes gardent des traces de couleur verte ; l'autre, dans une pose tranquille, couronnée sous son voile de la *stéphané*, élève de la main droite une tige de blé, qui paraît avoir été colorée en jaune, ainsi que certaines parties du vêtement. On ne peut hésiter raisonnablement à reconnaître dans ces deux figures, soit deux formes différentes du personnage divin de Déméter, soit le couple même des Grandes Déesses, qui se trouvent placées ainsi dans le rapport le plus étroit avec le culte des morts et la religion des tombeaux (1).

J'ajouterai que le caractère funéraire attribué aux images de la Déméter voilée peut servir aussi à résoudre un point resté obscur dans l'interprétation des beaux sarcophages qui représentent l'allégorie de la destinée humaine sous des formes empruntées au mythe de Prométhée. Les archéologues n'ont pas encore réussi à donner un nom satisfaisant à la figure de femme enveloppée et voilée, d'une expression profondément triste, qui assiste à la scène de la séparation de l'âme et du corps (2). Pour l'expliquer, Otto Jahn n'a pas craint d'introduire dans un sujet tout grec des divinité romaines, plus connues assurément des mythologues modernes que des artistes de l'antiquité, comme les déesses *Mors* et *Morta*. Je crois que l'on aurait trouvé une explication plus naturelle et surtout beaucoup plus grecque de la même figure en s'adressant au cycle, populaire entre tous, des Grandes Déesses. Il était tout naturel de songer tout d'abord à Perséphone, comme reine de l'Hadès; mais, selon moi, Déméter elle-même représenterait encore plus à propos la terre recevant la dépouille mortelle de l'homme. Car c'était Déméter, suivant un traité attribué à Plutarque, qui *con-*

(1) On rencontre aussi quelquefois deux femmes voilées dansant ensemble : voir une petite plaque d'or reproduite dans les *Antiquités du Bosphore cimmérien*, pl. XX, fig. 3, et le miroir grec donné au Louvre par M. Albert Dumont. (*Revue archéologique*, janvier 1868, figures 1 et 2, article de M. de Witte.)

(2) Il s'agit principalement du sarcophage du Capitole (*Musée Capitolin*, IV, 23; O. Müller, *Denkmæler*, II, 65, n° 838; Otto Jahn, *Annales de l'Institut archéologique*, XIX, p. 306), et du sarcophage d'Arles, au Louvre (*Musée de sculpture*, II, 216, n° 31).

sommait la séparation de l'âme et du corps, et par là s'expliquait le nom de Δημήτρειοι, que les anciens Athéniens donnaient aux morts. Elle se trouve, sur les sarcophages en question, très-justement opposée à Athéné introduisant l'âme dans le corps sous la forme du papillon (1). Près d'elle on a reconnu l'Aphrodite funéraire et Hermès Psychopompe enlevant l'âme; ce sont des divinités dont les tombeaux grecs nous montrent en effet les images constamment mêlées à celles de la déesse voilée.

J'ai eu l'occasion d'examiner en outre plusieurs nouvelles séries de figurines de la fabrique grecque d'Aulis (connues sous le nom de terres-cuites de *Tanagra*) : cette étude m'a fourni plus d'un exemple en faveur des opinions que j'ai exposées. Ainsi, une petite figure archaïque, acquise par le Louvre, représente une déesse sévèrement enveloppée d'un voile bordé de pourpre; son trône est orné de deux têtes d'oies, et les ailes des mêmes animaux forment les côtés du siége : or on sait que, dans le sanctuaire béotien de Lébadée, cet oiseau était représenté dans les mains d'*Herkyna*, la fidèle compagne de Coré; d'un autre côté, le surnom d'*Herkyna* et la fête des *Herkynies* nous sont donnés comme se rapportant particulièrement à Déméter (2). La jolie Déméter assise, que reproduit, sous la lettre D, la planche jointe au présent fascicule, a maintenant aussi son pendant : les deux corps, avec les légères draperies qui les enveloppent, sont tout à fait pareils et sortent certainement du même moule; mais, suivant un procédé familier aux anciens modeleurs grecs, l'artiste a donné au second exemplaire une autre tête, plus jeune, non voilée et d'une expression qui n'a plus rien de triste; le manteau, au lieu d'être bleu, est peint en blanc. C'est un contraste analogue à celui que j'ai signalé entre les figurines E et F de la même planche (3).

La question que j'ai abordée peut passer à juste titre pour l'une des plus délicates et des plus complexes de l'archéologie figurée. Je suis

(1) Plutarque, *de Facie lunæ*, 28.

(2) Pausanias, IX, 39, 3; Lycophron, v. 153: Hésychius, Ἑρκύνια.

(3) Voir plus haut, page 22, et la planche I du présent fascicule.

loin de prétendre avoir résolu tous les problèmes qui s'y rattachent, ni examiné les nombreuses exceptions qu'elle comporte. Ce serait en effet très-mal comprendre l'esprit qui m'a guidé dans mes recherches, que de me prêter cette conclusion systématique et absolue, que toutes les figures voilées représentent nécessairement Déméter.

La démonstration que j'ai tentée offre, en quelque sorte, trois degrés.

1° J'ai prouvé d'abord, contrairement au système par trop commode qui semble prévaloir aujourd'hui parmi certains archéologues, que les figurines de femmes voilées n'étaient pas ordinairement des représentations de la vie privée, appartenant à la catégorie des figures de *genre,* mais qu'elles représentaient souvent des divinités et des divinités de l'ordre le plus élevé.

2° Je crois avoir démontré aussi que beaucoup de ces figures appartenaient au cycle de Déméter, et souvent au couple même des Grandes Déesses, dont elles représentent parfaitement le caractère grave, mystérieux et pathétique.

3° Le point le plus difficile était d'arriver à un dernier degré de préeision, en distinguant la mère de la fille, en déterminant les cas où le voile, au lieu d'être un attribut nuptial, prenait le caractère matronal et devenait même un symbole de douleur. Si, sur ce point, je n'ai pas toujours réussi à faire cesser toute hésitation, on m'accordera cependant que, parmi les exemples que j'ai cités, il y en a un certain nombre où il est impossible de ne pas reconnaître Déméter.

L'ENLÈVEMENT D'ORITHYIE

PAR BORÉE

ŒNOCHOÉ DU MUSÉE DU LOUVRE.

PAR M. GEORGES PERROT.

PHÈDRE.

« Vois-tu ce haut platane?

SOCRATE.

Certainement.

PHÈDRE.

Il y a de l'ombre en cet endroit; le vent n'y est pas trop fort, et on y trouve du gazon pour s'asseoir ou se coucher.

SOCRATE.

Allons-y donc.

PHÈDRE.

Dis-moi, Socrate, n'est-ce pas en quelque endroit près d'ici que Borée enleva Orithyie de l'Ilissos?

SOCRATE.

On le dit.

PHÈDRE.

Ne serait-ce pas en cet endroit-ci? Les eaux y sont pures et transparentes, et les rives semblent faites tout exprès pour les jeux des jeunes filles.

SOCRATE.

Non, c'est à deux ou trois stades plus bas, à l'endroit où l'on traverse le fleuve pour aller au temple d'Agra ; il y a là, quelque part, un autel de Borée.

PHÈDRE.

Je ne l'avais pas remarqué. Mais, dis-moi, par Zeus, ô Socrate, crois-tu que ce mythe soit vrai ?

SOCRATE.

Si, comme les sages, je ne le croyais pas, je ne serais pas fort embarrassé. Je pourrais inventer une théorie ingénieuse, et dire qu'un souffle de Borée, le vent du nord, précipita Orithyie du haut des rochers du voisinage pendant qu'elle jouait avec son amie Pharmacée, et qu'étant morte de cette manière elle passa pour avoir été enlevée par Borée, à cet endroit ou à l'Aréopage, car les deux versions ont également cours. Quant à moi, Phèdre, je pense que ces explications sont fort ingénieuses, mais elles exigent un grand effort d'esprit, et elles mettent un homme dans une position assez difficile, car, après s'être débarrassé de cette fable, il est obligé d'en faire autant pour le mythe des Hippocentaures et pour celui des Chimères. Puis une foule de monstres non moins effrayants se présentent, les Gorgones, les Pégases et d'autres êtres impossibles et absurdes. Il faudrait de grands loisirs à un homme qui ne croirait pas à l'existence de ces créatures, pour donner une explication plausible de chacune d'elles. Pour moi, je n'ai pas de temps à donner à ces questions, car je ne suis pas encore arrivé, selon le principe de l'oracle de Delphes, à me connaître moi-même, et il me semble ridicule qu'un homme qui s'ignore s'occupe de ce qui ne le concerne pas. En conséquence, je laisse ces questions, et, tout en croyant ce que croient les autres, je médite, comme je viens de le dire, non sur elles, mais sur moi-même, pour savoir si je suis un monstre plus compliqué et plus sauvage que Typhon, ou bien une créature plus douce et plus simple jouissant naturellement d'un sort heureux et modeste... Mais pendant que nous causons, mon ami, ne sommes-nous pas arrivés à cet arbre où tu devais nous conduire ?

PHÈDRE.

Voici l'arbre même. »

Souvent citée, cette page que nous avons cru, nous aussi, devoir emprunter à l'introduction du *Phèdre*, prouve tout d'abord combien le mythe de l'enlèvement d'Orithyie par Borée était populaire en Attique. Dans cette promenade que font Socrate et son disciple sur les rives alors verdoyantes et fraîches de l'Ilissos, d'elle-même la conversation tombe sur cette aventure ; par la manière dont en parlent les deux interlocuteurs, on voit que tous les détails en sont présents à leur esprit. Cette légende, tout le monde, à Athènes, jusqu'aux enfants, la con-

naissait ; tout le monde l'admettait, sauf quelques esprits subtils qui déjà s'essayaient à la critique et à ces explications auxquelles s'attachera plus tard le nom d'Evhémère. On ne différait d'avis que sur un point. Quel était au juste le lieu où s'était accompli le rapt ? Était-ce sur le bord de l'Ilissos, là où se dressait un autel consacré à Borée en souvenir de cette scène ? N'était-ce pas plutôt, comme d'autres le prétendent, sur le roc de l'Aréopage, que le vent du nord vient battre avec violence après avoir franchi le rempart de l'Anchesme et du Lycabette ? Les avis étaient partagés ; mais le fond même du récit ne faisait question presque pour personne.

C'est que dans l'origine, comme tous les mythes primitifs, l'histoire de Borée et d'Orithyie représentait un phénomène naturel dont l'importance et le fréquent retour avaient frappé les esprits ; elle traduisait, dans la seule langue que l'humanité ait su parler pendant bien des siècles, dans ce que l'on peut appeler la langue mythologique, une des premières observations qu'ait suggérées à l'intelligence le spectacle de la nature. Ce n'est point ici le lieu de montrer comment est née, pour prendre l'heureuse expression de Max Müller, « cette maladie du langage », ni comment elle s'est imposée si longtemps à toutes les conceptions de l'esprit. Nous renvoyons au savant dont la critique pénétrante, relevée par un vif sentiment poétique, a jeté le plus de jour sur cette question, à toute l'œuvre de Max Müller, et surtout à l'essai intitulé *Mythologie comparée* (1). Dans tous les mouvements, dans tous les phénomènes dont le monde était le théâtre, l'homme voyait les manifestations de forces personnelles, de passions et de volontés analogues à celles qu'il sentait en lui-même ; il ne songeait donc pas, pour désigner et peindre les phénomènes naturels, à chercher d'autres termes que ceux qui lui servaient à représenter les différentes phases, les différents accidents de sa vie propre, de son existence d'être intelligent et passionné. De là une manière de parler qui a laissé des traces persistantes jusque dans nos idiomes modernes. Quand nous disons « le soleil se lève », « le soleil se couche », quand le Grec dit « ὁ ἥλιος

(1) Nous en avons donné la première traduction complète dans le volume d'*Essais sur la mythologie comparée, les traditions et les coutumes* (Didier, 1873, in-8°), qui répond à peu de chose près au second volume de l'ouvrage anglais *Chips from a german workshop* (copeaux d'un atelier allemand).

βασιλεύει », nous employons la langue mythologique; seulement, les notions scientifiques étant aujourd'hui plus ou moins présentes à tous les esprits, nous ne risquons plus qu'aucune de ces expressions engendre un mythe, conduise ceux qui les emploient à voir dans le soleil un jeune héros qui monte sur son char ou qui en descend, qui quitte ou regagne sa couche, un roi qui, avant de disparaître à l'horizon, s'entoure de toutes les pompes et de toutes les splendeurs du ciel occidental. Dans ces siècles lointains, il en était autrement. C'est dans Max Müller qu'il faut étudier ce qu'il nomme l'*âge mythologique* ou *mythopœique* (créateur des mythes); c'est chez lui qu'il faut voir comment peu à peu, à mesure que l'esprit humain commençait à se distinguer des choses, à deviner qu'il y avait entre elles et lui une profonde différence, à soupçonner les lois qui les régissent, le vieux langage cessa d'être compris tout en restant employé, comment on en perdit le sens, lorsque l'on n'était point encore capable d'en trouver la clef, comme nous faisons aujourd'hui. Alors, par degrés, pour expliquer chacune de ces phrases qui n'étaient à l'origine que l'affirmation naïve d'un fait observé, on inventa tout un récit, toute une aventure; on mit au passé ce que jadis on disait au présent. Pour bien saisir ce procédé, pour suivre l'esprit humain dans ce travail de transformation et de création, il suffit de relire les pages où Max Müller montre comment se sont formés les beaux mythes d'Apollon et de Daphné, — le soleil qui poursuit l'Aurore et lui donne la mort au moment où il l'atteint; — de Céphalos et de Procris, — le soleil qui aime la rosée du matin, qui l'aspire avec passion et la dessèche, la tue sous ses brûlants rayons; — d'Endymion et de Séléné, — le soleil couchant qui se rencontre, au-dessus de l'horizon, avec la lune qui s'élève dans le firmament. Pour nous en tenir à ce dernier mythe, voici comment Max Müller termine l'analyse qu'il en donne :

« Dans l'ancien langage poétique et proverbial de l'Élide, le peuple disait : « Séléné aime Endymion et le regarde. » au lieu de dire : « il commence à faire nuit; » ou bien : « Séléné embrasse Endymion, » au lieu de : « le soleil se couche, et la lune se lève; » ou bien : « Séléné endort Endymion sous ses baisers, » au lieu de : « il fait nuit. » Ces expressions restèrent longtemps après que leur signification eut cessé d'être comprise; et, comme l'esprit humain est d'ordinaire aussi désireux d'avoir une explication à fournir que prompt à en inventer une, du consentement de tous,

sans aucun effort personnel, une histoire se forma, d'après laquelle Endymion aurait été un jeune garçon aimé d'une jeune femme, Séléné. Si les enfants voulaient en savoir davantage, la grand' mère leur contait que ce jeune Endymion était le fils de Protogeneia, c'est-à-dire de l'Aurore donnant naissance au soleil, ou de Kalyke, la sombre et épaisse nuit (1). »

Le mythe de Borée et d'Orithyie ne rentre pas, comme ceux que nous venons de rappeler, dans la catégorie des mythes solaires, les plus importants et les plus nombreux de tous; il appartient à un groupe très-riche encore, celui des mythes de l'atmosphère, des vents et des orages. Welcker, dans le travail le plus complet et le plus intéressant auquel aient donné lieu les monuments où ce mythe se trouve représenté, en a très-bien pénétré et exposé le sens (2).

Le nom d'Orithyie vient de ὄρος, montagne, et de la racine θυ (θύ-ω, θύ-ν-ω, θῦ-ν-ος, θύ-ελλα, θύ-ας, θυ-μός, etc.), à laquelle Georg Curtius attribue le sens primitif de *bouillonner, tournoyer* (3). C'est l'air humide qui remplit, le matin, les ravins de la montagne, les vallées boisées au fond desquelles coule les torrents. Le vent du nord, Borée, quand il descend sur l'Attique, va chercher dans tous les replis, dans toutes les gorges du Cithéron, du Parnès et du Pentélique cet air bienfaisant et salubre; il l'enlève, il l'entraîne avec lui, il le précipite, imprégné de légères vapeurs, sur la plaine desséchée qu'il rafraîchit et qu'il féconde. Anciennement, quand ce phénomène se produisait en Attique, lorsque l'été, au lieu de l'énervant et brûlant Notos, les cultivateurs sentaient tout d'un coup passer sur leurs têtes le souffle de Borée, refroidi par les hautes cimes et par les forêts sur lesquelles il avait couru, quand ils le voyaient courber leurs moissons et comme les caresser de son haleine. « Borée enlève Orithyie, » s'écriait-on, « ce n'est plus le vent d'Afrique qui nous arrive chargé d'une chaude poussière, c'est le vent du nord, qui vient de la Thrace nous apporter les fraîcheurs de la montagne. »

S'il fallait des preuves accessoires pour confirmer le sens que nous

(1) *Essai sur la mythologie comparée, les traditions et les coutumes*, p. 104-105.

(2) La dissertation de Welcker a pour titre : *Borée et Orithyie, amphore du musée du prince de Canino*. Elle a paru, en français, dans le tome II des *Nouvelles Annales publiées par la section française de l'Institut de correspondance archéologique*, 1839, p. 358-396.

(3) *Grundzüge der Griechischen Etymologie*, n° 320 (p. 224 de la première édition).

croyons devoir attribuer à ce nom d'Orithyie, nous les trouverions dans la légende même d'Athènes, telle qu'elle se constitue et se détermine à une époque postérieure. Cette légende, comme nous la racontent les écrivains et comme nous la présentent aussi les monuments figurés, fait d'Orithyie une fille d'Érechthée, et lui donne pour sœurs Hersé, Pandrosos et Aglauros. Nous laisserons de côté Agraulos ou Aglauros, dont le véritable caractère est plus difficile à découvrir, mais en qui l'on s'accorde pourtant à voir aussi une divinité de l'atmosphère, une puissance fécondante (1) ; en tout cas, il est impossible de ne pas reconnaître dans Hersé et dans Pandrosos, dont les noms sont si transparents, une double personnification de la rosée, sans doute la rosée du matin et celle du soir.

Par son sens primitif et son origine, ce mythe nous reporte donc aux plus anciennes impressions que la nature ait laissées dans l'esprit de la population qui devait, pendant le cours de l'époque historique, faire du sol de l'Attique le théâtre d'une si brillante civilisation ; mais peut-être, comme tant d'autres récits du même genre, aurait-il été oublié de bonne heure ou ne nous serait-il connu que par quelques mots d'un périégète ou d'un scoliaste, sans les circonstances qui, vers le commencement du cinquième siècle avant notre ère, vinrent appeler de nouveau l'attention sur cette légende et lui donner un vif regain de popularité. C'était au moment où les forces énormes que conduisait Xerxès allaient s'abattre sur la Grèce. La Thessalie était occupée par l'ennemi. Effrayés par ce qu'on leur racontait de l'armée de l'invasion, se défiant les uns des autres, désunis, inquiets, irrésolus, les Grecs, après avoir abandonné sans coup férir le défilé de Tempé, n'avaient pu envoyer aux Thermopyles qu'une avant-garde. Leur escadre, dès qu'elle avait vu paraître la prodigieuse flotte perse non encore entamée par la tempête, avait quitté son mouillage d'Artémision, et, laissant ouverte l'entrée de l'Euripe, s'était enfuie d'un trait jusqu'à Chalcis. La Grèce, en face de ce formidable inconnu, doutait d'elle-même ; elle doutait de ses dieux. A ceux qui étaient venus lui demander des conseils et des encouragements, l'oracle de Delphes, ce guide

(1) Voir Preller, *Griechische Mythologie*, I, p. 135.

spirituel, cette haute puissance morale vers qui se tournaient tous les regards aux heures de crise, n'avait d'abord répondu que par des paroles entrecoupées, obscures, menaçantes, qui semblaient elles-mêmes tout empreintes de trouble et d'effroi (1). Il avait fallu toute l'insistance des députés athéniens pour obtenir une seconde réponse qui atténuait un peu l'horreur de la première, qui laissait une espérance de salut, mais une espérance vague et bien incertaine encore (2). Il faudrait fuir devant l'ennemi et abandonner l'Attique; où trouverait-on ce mur de bois qui, seul, résisterait aux attaques de l'envahisseur? On sait quel parti Thémistocle tira de cet oracle, comment il y montra aux Athéniens une confirmation de la politique qu'il avait fait prévaloir depuis plusieurs années, comment il y trouva l'assurance qu'Athènes serait sauvée par sa flotte (3). Les esprits s'étaient déjà un peu relevés; on croyait bien avoir quelques chances de ne point périr; mais beaucoup de ceux qui commentaient l'oracle, au lieu d'y trouver, comme Thémistocle, le conseil de livrer une bataille navale, prétendaient que la flotte ne sauverait Athènes qu'en l'aidant à dérober ses richesses et tous ses fils; il fallait céder à cet assaut de toute l'Asie qu'aucune force mortelle ne pouvait conjurer, et, pour ne pas devenir les esclaves du grand roi, il n'était qu'un moyen : suivre l'exemple jadis donné par les Ioniens de Phocée, émigrer vers l'Occident, vers quelque terre lointaine. De tous les confédérés, les Athéniens étaient encore les plus résolus, les plus disposés à se battre, et leur chef, Thémistocle, avait insisté pour que l'on attendît la flotte perse à l'entrée du canal; mais, même parmi les triérarques et les matelots d'Athènes, dans l'escadre qui s'était si hâtivement réfugiée à Chalcis, il en était beaucoup pour qui le mouvement de retraite sur Chalcis n'était qu'une première étape sur la route de la fuite et de l'exil. C'est dans ces conjonctures qu'un oracle, — Hérodote ne dit pas d'où il venait, qui l'avait rendu (4),

(1) Herodote, VII, 140.

(2) Hérodote, VII, 141.

(3) *Ibidem*, 143.

(4) Λέγεται δὲ λόγος ὡς Ἀθηναῖοι τὸν Βορῆν ἐκ θεοπροπίου ἐπεκαλέσαντο, ἐλθόντος σφι ἄλλου χρηστηρίου τὸν γάμβρον ἐπίκουρον καλέσασθαι. D'après Suidas, VII, 189 (s. v. ἀφέται) l'oracle emploie ces termes : ἀνέμῳ συγγενεῖ θύειν. Au mot γαμβρός, le même lexicographe a cette glose : γαμβρὸς Ἐρεχθέως, ὁ Βορέας.

— ordonna aux Athéniens d'appeler à leur secours « leur gendre », c'est-à-dire Borée, qu'un rapt avait fait l'époux de la fille d'Érechthée, ce souverain légendaire auquel se rattachaient les plus anciens souvenirs de l'Athènes antérieure à l'histoire. On n'avait pas oublié le mal qu'une douzaine d'années plus tôt la tempête avait fait à la flotte de Darius quand elle doublait l'Athos; qu'un semblable ouragan s'élevât pendant que celle de Xerxès longeait la côte sans ports de la Magnésie, la Grèce serait à demi sauvée !

Les chefs athéniens, à Chalcis, se mirent donc à invoquer Borée, et, comme si celui-ci eût réclamé le concours de l'un de ses frères, juste à ce moment commença de souffler un fort vent de nord-est, celui que les habitants de cette région appellent Hellespontias. Il ne pouvait faire de mal aux vaisseaux grecs, abrités dans le détroit, derrière toute la masse de l'Eubée, mais il devait jeter à la côte la flotte perse, la précipiter, avant qu'elle eût pu gagner les replis des golfes Pagasétique et Maliaque, contre les escarpements de l'Ossa et du Pélion, qui plongent à pic dans la mer, où ils s'entourent d'une ceinture de récifs (1). La tempête commença-t-elle avant, commença-t-elle après les sacrifices offerts à Borée? Hérodote, avec cette discrète réserve qu'il porte en ces matières et que le mot scepticisme définirait mal, s'abstient de se prononcer (2); mais les Athéniens étaient religieux entre tous les Grecs, et, de plus, les esprits étaient alors agités de craintes et d'espérances qui ne pouvaient que les rendre plus crédules encore et plus superstitieux. On ne songea donc guère à faire une enquête, à discuter des questions de priorité. Dans l'armée comme à Athènes, quand on apprit que la flotte perse avait été surprise par la tempête au moment où elle contournait le Pélion, et que, depuis les racines de l'Ossa jusqu'à l'extrémité de la Sépias Akté, les navires étaient jetés par centaines à la côte, que partout les flots jouaient avec les épaves et les cadavres de ce grand naufrage, il n'y eut qu'un cri : « C'est Borée qui se met du parti des Grecs, c'est Borée qui combat pour nous ! » et les Athéniens

(1) Voir Mézières, *Mémoire sur le Pélion et l'Ossa*, p. 210-214 (*Archives des missions*, t. III. 1854).

(2) Ὡς ἔμαθον αὐξόμενον τὸν χειμῶνα, ἢ καὶ πρὸ τούτου, ἔθυόν τε καὶ ἐπεκαλέοντο τόν τε Βορέην καὶ τὴν Ὠρειθυίην τιμωρῆσαί σφι καὶ διαφθεῖραι τῶν βαρβάρων τὰς νῆας.

ne manquaient point de faire remarquer que, si Borée s'était ainsi déclaré, ce devait être surtout à leur considération : seuls de tous les Grecs, n'étaient-ils pas liés avec lui par une alliance de famille?

Jusqu'à quel point, pour la majorité des contemporains de Thémistocle, était-ce un fait historique, un fait réel que l'enlèvement d'Orithyie par Borée et que ces relations de parenté entre Athènes et le dieu destructeur des flottes barbares? Il est difficile de le dire, tant nos habitudes d'esprit diffèrent de celles des anciens. Hormis pour un très-petit nombre d'hommes qui devançaient leur temps, comme par exemple un Xénophane, la question ne se posait même pas. La réalité de tout cet ordre de faits que nous appelons le merveilleux, le surnaturel, on ne songeait point à l'affirmer contre les incrédules, parce que personne, pour ainsi dire, ne la contestait. Tout ce qui appartenait à un passé un peu lointain se présentait tout naturellement à l'imagination et à la mémoire sous forme de mythe; mais du mythe à l'histoire on passait par d'insensibles degrés, par une série de nuances si bien fondues qu'il était impossible de reconnaître où finissait la légende, où commençait l'enchaînement rigoureux des dates et des événements. Entre ces deux domaines, qui nous paraissent si distincts et si tranchés, nulle part il n'y avait une frontière tracée. C'est que l'esprit grec n'avait encore eu d'autre éducateur et d'autre maître que la poésie; s'il s'éveillait alors au goût de l'histoire, s'il commençait à en deviner l'intérêt, à en chercher la méthode, ce n'était là qu'une aspiration, qu'un vague soupçon; la Grèce n'avait pas encore été à l'école de la science. Même les esprits cultivés, à de très-rares exceptions près, ne relevaient que d'Homère, d'Hésiode et des lyriques; à plus forte raison le peuple était-il étranger à toute idée de critique.

On comprend donc que les Athéniens, assurés de cette intervention et de ce concours, aient communiqué quelque chose de leur confiance aux alliés plus timides, et que l'escadre grecque, au lendemain de cet ouragan, ait été reprendre au nord de l'Eubée la position qu'elle avait abandonnée avec tant de précipitation quelques jours plus tôt; elle alla même, sous cette impression, jusqu'à oser se mesurer avec la flotte perse qui, malgré ses pertes, restait de beaucoup encore la plus considérable des deux. La bataille d'Artémision, quoiqu'elle se

soit terminée par la retraite des Grecs, ne fut ni sans gloire ni sans résultat ; ce fut comme le prologue de la bataille et de la victoire de Salamine. Aussi, après le triomphe final, quand la journée de Platées eut délivré la Grèce de l'invasion, quand on s'occupa de relever dans toute l'Attique les édifices et les temples détruits par les barbares et de s'acquitter envers celles des divinités de l'Olympe grec qui, dans cette crise, avaient le plus efficacement encouragé et soutenu leurs adorateurs, Borée ne fut pas oublié ; Athènes lui éleva sur les bords de l'Ilissos, dans l'un des endroits où la tradition plaçait le rapt d'Orithyie, l'autel dont parle Platon. Lorsque, en 443, Athènes, alors à l'apogée de sa puissance, fonda dans la Grande-Grèce cette ville de Thurium qui remplaça Sybaris, les colons athéniens y portèrent avec eux le culte de Borée ; plus tard, une flotte sicilienne qui menaçait Thurium ayant été dispersée par la tempête, ce fut à Borée que la cité en rendit grâces par de pompeux sacrifices (1).

Ces honneurs publics décernés à Borée, soit par Athènes, soit par Thurium, ne suffiraient pas à donner l'idée de la popularité dont jouit ce mythe à Athènes dans le cours du cinquième siècle. Au lendemain de cette lutte d'où, contre toute espérance, on était sorti, non-seulement sain et sauf, mais encore victorieux, la pensée se reportait, la conversation revenait sans cesse sur les événements de la guerre, sur ce qu'elle avait eu de plus imprévu, de plus surprenant. Or, l'une des circonstances qui avaient le plus frappé les âmes, c'était la tempête du début, des centaines de vaisseaux détruits en quelques heures avec leurs équipages. Ce phénomène, on en trouvait, dans le mythe de Borée et d'Orithyie, une explication comme les aimait l'imagination grecque.

La poésie et les arts s'emparèrent donc de ce mythe et l'illustrèrent à l'envi. Les premiers logographes, Phérécyde, Acusilaos, avaient conté cette histoire ; elle avait été figurée dans un des compartiments du coffret de Cypsélos, avec l'enlèvement d'Ariane par Thésée (2) ; mais il ne semble pourtant pas que la poésie épique et la poésie lyrique,

(1) Élien, *Histoires variées*, XII, 61.
(2) Pausanias, V, 19, 1.

d'Homère à Stésichore et à Pindare, aient accordé une grande attention au mythe de Borée, et l'on n'a jusqu'ici jamais rencontré ce sujet sur aucun vase de style archaïque. Il en est tout autrement au cinquième siècle. Eschyle et Sophocle tirent donc parti, l'un après l'autre, de cette aventure; ils y trouvent la matière de deux tragédies aujourd'hui perdues (1). En même temps, dans des chansons de table dont le scolie de Callistrate nous donne quelque idée, les Athéniens célèbrent, au milieu des joies du festin, le souffle de Borée qui rafraîchit les brûlants étés de l'Attique et qui balaye, quand Athènes est menacée, les flottes ennemies (2). De leur aiguille adroite et rapide, les femmes athéniennes, comme nous l'apprend un poëte, représentent, sur les étoffes qu'elles brodent, le rapt d'Orithyie, que Borée a déjà saisie, qu'il transporte sur ses épaules vers la région montagneuse où elle doit donner le jour à Zéthès et Calaïs (3). Plus d'une fois la représentation de ce mythe dut décorer le grand péplos qui figurait dans la procession solennelle des Panathénées.

La plastique proprement dite ne resta pas en arrière. Athènes était alors, personne aujourd'hui n'en doute plus, un des principaux centres de production de la céramique grecque; il s'y fabriquait en grande quantité des vases peints que le commerce portait dans les directions les plus diverses, au fond du Pont-Euxin, en Cyrénaïque, en Sicile et dans la Grande-Grèce, chez les Étrusques même, qui semblent avoir eu la passion des objets d'art de provenance étrangère. Les céramistes s'empressèrent de reproduire, sur les vases qu'ils ornaient, un sujet à la mode, qui flattait le patriotisme athénien.

C'est ce que prouve le nombre déjà considérable de monuments sur lesquels on a reconnu ce sujet. M. Stark, en 1860, en comptait déjà plus de vingt (4), et, depuis lors, la liste s'en est encore augmentée.

(1) Welcker, *Æsch. Trilog.*, p. 564; *Griech. Trag.*, p. 298.

(2) Hesychius, s. v. Βορεασμοί.

(3) Nonnos, *Dionysiaques*, XXXIX, v. 188. Dans cette représentation, d'après le poëte, l'Ilissos jouait le rôle de γαμοστόλος.

(4) *Annales de l'Institut de correspondance archéologique*, 1860. On trouvera un premier catalogue des vases qui représentent ce sujet dans une dissertation de Welcker, *Nouvelles Annales de l'Institut de correspondance archéologique*, t. II, p. 358-396 (1839), un second dans Gerhardt, *Auserlesene Griechische Vasenbilder*, t. III, p. 13, note 35 (1847), un troisième dans la réimpres-

Est-ce à dire que tous ces vases aient été fabriqués à Athènes? Nous n'oserions le soutenir. Un seul, à notre connaissance, a été trouvé en Attique : c'est celui qu'a récemment publié M. Heydemann, une *pyxis* qui fait partie de la collection de la *Société archéologique* (1). Les autres, ceux du moins dont l'origine nous est connue, ont été trouvés dans la Grande-Grèce et en Étrurie (2). Nous n'en persistons pas moins à croire que, de ces vases, les plus anciens et les plus beaux sont de provenance attique, et les autres, inspirés et imités de vases sortis de fabriques athéniennes. Voici nos raisons.

Les vases qui représentent l'enlèvement d'Orithyie par Borée sont tous, sans exception, à figures rouges sur fond noir. Ceci prouve que ce mythe, propre à l'Attique, et négligé par les grands monuments nationaux de la poésie hellénique, par Homère, par Hésiode, par les Cycliques, ne sollicita point l'imagination et le pinceau des céramistes pendant toute la durée de la période artistique qui produisit les vases peints de style archaïque, à figures noires, souvent rehaussées de blanc et de violet, sur fond rouge. En pareille matière, il ne peut être question de dates précises; on ne s'en accorde pas moins à placer cette période dans le siècle ou dans les siècles antérieurs aux guerres médiques. Or Athènes n'est alors encore qu'une ville de second ordre; c'est seulement dans les cinquante ans qui précèdent cette grande crise de la vie grecque que, sous Pisistrate et ses fils, elle commence à faire pressentir le rôle qu'elle jouera plus tard; alors elle s'essaye à devenir un foyer de lumières, elle attire déjà des écrivains de mérite,

sion de l'essai de Welcker (*Alte Denkmaler*, t. III, p. 143-191, 1851). En 1860, M. Stark, à propos d'un vase de Chiusi qu'il publiait, a donné le dernier et le plus complet relevé de ces monuments. Il en trouve vingt. La Pyxis de M. Heydemann et l'Œnochoé du Louvre porteraient le nombre à vingt-deux ; mais, de 1860 à 1874, d'autres monuments offrant ce même sujet ont dû être signalés, et, en feuilletant toutes les publications archéologiques de la France et de l'étranger, on pourrait sans doute grossir cette liste.

(1) *Griechische Vasenbilder* (gr. in-fol., Berlin, 1870), pl. I, fig. 1.

(2) En dehors de la céramique, le seul monument indiqué comme reproduisant ce sujet est un bas-relief de bronze, d'un style exquis, dit-on, qui aurait été trouvé dans un tombeau de l'île de Calymnos. C'est M. Newton qui a donné ce renseignement (*Archæolog. Anzeiger*, 1853, p. 72); mais nous ne croyons pas que jusqu'ici le monument ait été publié. M. Stark ne le connaissait pas en 1860, et depuis lors nous ne l'avons rencontré dans aucun des recueils où on serait tenté de le chercher.

si elle n'en produit pas encore, et elle a quelques sculpteurs qui fondent l'ancienne école attique. Peut-être les dernières années de ce siècle virent-elles s'établir à Athènes l'industrie des vases peints; mais tous les indices que l'on a pu recueillir sur l'histoire de cet art semblent prouver que, pendant presque toute la durée de cette période, ce furent d'autres villes, parmi lesquelles Corinthe tenait le premier rang, qui fixèrent les types des vases peints et fournirent au commerce ce genre de produits. De toute cette époque, il ne s'est point conservé un seul vase qui représente ce mythe; il est difficile de croire que ce soit là un pur effet du hasard.

Au contraire, après les guerres médiques, du temps de Cimon et de Périclès, de Polygnote et de Phidias, les arts supérieurs, tels que la sculpture en ronde-bosse et la peinture murale, atteignirent, à Athènes, une liberté, une perfection que la Grèce n'avait encore jamais connues. A côté d'eux et grâce à leurs exemples, les arts d'un ordre moins élevé, ceux qui touchent à l'industrie, se développent rapidement; l'*article-Athènes,* si l'on peut ainsi parler, devient pour le monde hellénique ce que l'*article-Paris* est pour le monde moderne; il est partout demandé, partout recherché. Les décorateurs de vases, s'inspirant des chefs-d'œuvre que multiplient sous leurs yeux de grands artistes, acquièrent alors une dextérité, une noblesse de style, une légèreté de main vraiment merveilleuses. C'est ce dont suffirait à témoigner, les preuves manquassent-elles d'autre part, toute une catégorie de monuments qui ne se rencontrent qu'à Athènes, ces *lekythoi* à fond blanc, à figures au trait, dont le dessin a souvent tant de grandeur et de pureté. Ce serait à ces mêmes peintres, — on le croit généralement aujourd'hui, — qu'il faudrait attribuer les plus beaux des vases à figures rouges sur fond noir, ceux que l'on appelle de style sévère. Le moment où se développe et s'accuse ce nouveau style en même temps que s'établit la prééminence artistique d'Athènes et que son commerce d'exportation devient considérable, ce moment se trouve exactement correspondre à ces années, voisines encore de la guerre et de ses émotions, où, comme nous l'avons prouvé par l'histoire, le mythe de Borée et d'Orithyie est devenu si populaire en Attique, où les deux plus grands poëtes de la cité le mettent en œuvre dans des tragédies représentées sur

la scène du théâtre de Bacchus. Par conséquent, rien de plus naturel que de voir apparaître alors, sur ces vases appartenant à la période attique de l'art grec, un sujet que tout concourait à mettre en vogue, les propos des combattants d'Artémision et de Salamine, les solennelles manifestations de la piété publique, l'aiguille des brodeuses, les refrains des chansons de table, le témoignage d'historiens tels qu'Hérodote et les impressions que la foule rapportait du théâtre. Que le vase décoré de cette image dût rester en Attique ou être emporté et vendu au dehors, l'orgueil athénien y trouvait également son compte : les amateurs entre les mains de qui tomberait cet objet d'art voudraient savoir ce que signifiait la scène qu'ils y verraient figurée et quels souvenirs s'y rattachaient ; ils seraient ainsi, une fois de plus, avertis de la gloire d'Athènes et de la sympathie manifeste que les dieux mêmes lui témoignaient.

Nous trouvons la confirmation de ces conjectures dans le plus grand et le plus beau des vases où on a signalé l'enlèvement d'Orithyie par Borée. C'est celui que Welcker a le premier décrit et qui forme aujourd'hui l'un des principaux ornements du musée de Munich (1). S'aidant tout à la fois des monuments figurés et des textes anciens relatifs à l'histoire de l'art, Welcker, par suite de rapprochements ingénieux, cherche à démontrer que nous devons reconnaître dans les figures qui décorent ce vase vraiment admirable l'influence et l'imitation du grand style de Polygnote. Aucun ouvrage de ce peintre n'a été épargné par le temps; un des termes de la comparaison nous fait donc absolument défaut, et nous ne pouvons, en pareille matière, arriver à la certitude. Sous cette réserve, il faut avouer que Welcker a su donner à son hypothèse un très-haut degré de vraisemblance. Les caractères du talent de Polygnote, ceux que les anciens nous indiquent comme distinguant ce maître et de ses prédécesseurs et de ses successeurs,

(1) *Nouvelles Annales de l'Institut de correspondance archéologique* (section française), t. II, et *Monuments inédits* (section française), pl. XX-XXIII. La dissertation de Welcker, traduite par les soins du duc de Luynes, avait paru d'abord en français (1838) ; elle a été réimprimée par lui en allemand dans ses *Alte Denkmaler*, t. III (1851), p. 143-191, sans planches. Il y a environ six pages d'additions, destinées à mettre le travail au courant, à mentionner et à décrire les nouvelles représentations de ce mythe découvertes depuis la première rédaction de cet essai.—Le vase en question porte dans le catalogue de Munich le n° 376.

nous les retrouvons tous ici, jusqu'à certains traits assez particuliers dans le dessin et l'expression du visage. Si, comme nous le croyons, il y a quelque chose de fondé dans cette conjecture, la conclusion s'impose d'elle-même. Polygnote était, il est vrai, Thasien de naissance; mais Cimon l'avait ramené de Thasos, Athènes l'avait adopté comme un de ses fils, et c'était à Athènes qu'il avait donné les premiers exemples de ce style large et sévère qui fit dans la peinture grecque une véritable révolution. C'est donc dans le milieu où se faisait le plus sentir l'influence de Polygnote, c'est-à-dire en Attique, que doit avoir été exécutée la plus remarquable des compositions où ce sujet est représenté sur les vases. Il serait même possible que nous eussions là une copie, une imitation tout au moins de quelque tableau du maître ou de l'un de ses élèves; car un autre vase, trouvé lui aussi en Italie et appartenant aujourd'hui au musée de Berlin, rappelle beaucoup celui de Munich (1); il en diffère et par ses dimensions et par certains détails, mais il y a pourtant des ressemblances qui feraient croire à l'existence d'un original dont se seraient également inspirés, chacun à sa manière, les deux maîtres céramistes.

Tout concourt donc à le démontrer : ce sont les ateliers d'Athènes qui, dans la première moitié du cinquième siècle, auraient mis ce sujet à la mode. L'établissement d'un grand nombre de colons athéniens à Thurium et la place faite par cette ville au culte de Borée purent induire les artistes thuriens à reproduire volontiers, eux aussi, cette donnée. Elle fournissait un motif heureux. Dans le groupe de Borée et d'Orithyie la force virile et la beauté féminine s'opposaient l'une à l'autre en se faisant mutuellement valoir; autour de lui, on pouvait disposer sans invraisemblance autant de figures que l'on en voulait pour remplir le champ. Les mouvements indiqués, soit pour les deux acteurs principaux, soit pour les personnages secondaires, avaient quelque chose de franc, de varié, de hardi qui devait plaire à l'œil. Sans le secours même des noms que l'on trouve parfois écrits à côté des figures, l'action était facile à comprendre. Grâce à ces avantages, ce sujet, une fois que les peintres athéniens l'eurent fait connaître, dut

(1) *Nouvelles Annales*, t. II, tavola d'aggiunta II.

tenter le pinceau de plus d'un artiste qui n'avait rien à faire avec Athènes et qui ne songeait plus à remettre en lumière, par voie d'allusion, une page glorieuse de son histoire; il devint ainsi peu à peu, partout où il y avait des ateliers de céramistes, un thème banal, un des lieux communs de la peinture sur vases.

Dans la manière dont la scène qui nous occupe, le rapt d'Orithyie, est figurée sur les différents monuments qui la retracent, il y a de grandes diversités. Tout d'abord ces compositions se divisent en deux groupes, d'après le moment de l'action qu'elles représentent. Il y a celles où Borée poursuit Orithyie et est tout près de l'atteindre, puis celles où il l'a déjà saisie, où il l'emporte vers les monts de Thrace. On peut encore distinguer et classer ces vases d'après le nombre des figures que contient le tableau. Dans six des monuments dont M. Stark, en 1860, dressait le catalogue, la scène est restreinte aux deux personnages principaux, la fille et le dieu. Dans tous les autres, on rencontre des figures accessoires, qui représentent les compagnes, les sœurs, le père, la mère, les frères d'Orithyie. Plus ou moins étroitement mêlées à l'action sur certains vases où on les voit s'efforcer d'arrêter Borée et courir chercher du secours, ces personnages deviennent un pur motif de décoration lorsqu'ils sont très-nombreux : ainsi, sur un balsamarium de Nocera, on en compte jusqu'à douze (1). Le vase de Chiusi, que M. Stark a décrit, présente une particularité curieuse, qui le rend unique dans son genre : Borée y est représenté à deux têtes, avec deux visages qui ne se ressemblent point et où la couleur des cheveux diffère (2). Partout Borée a des ailes, attribut ordinaire des vents; outre celles qui s'attachent aux épaules, d'autres, plus petites, sont parfois indiquées soit au genou, soit au talon. Les peintres ont choisi, pour Borée, entre deux formes de vêtement : ceux-ci lui ont donné une courte tunique, qui sied bien aux coureurs, à qui veut être leste et libre de ses mouvements; ceux-là ont jeté sur ses

(1) *Bulletino archeologico napolitano* (nuova serie), V, n° 101. Sur les deux beaux vases de Munich et de Berlin que Welcker a décrits avec un soin tout particulier, les personnages sont au nombre de huit.

(2) Voir dans l'article de M. Stark comment s'explique cette particularité par la double nature de Borée, sec et froid ou pluvieux et fécondant, cruel ou bienfaisant.

épaules une longue draperie traînante que la brise semble soulever et faire flotter derrière lui, costume que la poésie prête aux dieux des vents (1). A la même idée que l'emploi de la courte tunique se rattachent les espèces de guêtres montantes ou de jambières que plusieurs de ces peintres ont prêtées à Borée, comme l'indique le nom qu'elles portent en grec (ἐνδρόμιδες); ces guêtres étaient portées par les coureurs, qu'elles rendaient plus agiles en serrant le bas de la jambe et maintenant le pied.

Dans une seule de ces peintures Borée est imberbe. Partout ailleurs il se rapproche plus ou moins de ce portrait que nous fait Lucien du roi des vents. C'est dans un passage du *Timon* où il se moque d'un philosophe bruyant et farouche qui, dit-il, « est un vrai Borée » (Αὐτοβορέας). Pour le peindre, il décrit le type qu'avaient créé et fixé plusieurs générations d'artistes et que de nombreux monuments offraient à ses regards : « Il étale sa barbe et la fait voler au vent, il relève le sourcil, il se rengorge et se parle à lui-même, il prend des airs de Titan et il secoue la chevelure épaisse qui couronne son front (2). » Il y a ici une exagération volontaire, et le portrait tourne à la caricature (3); mais ce n'en sont pas moins là les traits essentiels de cette figure de Borée, telle que l'avaient conçue et popularisée les artistes athéniens du cinquième siècle (4). Guidés par leur instinct du beau, ils avaient hardiment renoncé à la donnée qu'avait adoptée le statuaire par lequel cette scène avait été figurée sur le coffret de Cypsélos; ils n'avaient point voulu, comme celui-ci, prêter à Borée l'aspect d'un monstre, à tête et à corps d'homme, dont les membres inférieurs étaient remplacés par une queue de serpent. Ce puissant maître de l'air, qui chasse devant lui les nuages, qui soulève les flots et qui déracine les arbres séculaires,

(1) Ovide, *Métamorphoses*, VII, 705.

(2) Ἐκπετάσας τὸν πώγωνα καὶ τὰς ὀφρῦς ἀνατείνας καὶ βρενθυνόμενός τι πρὸς αὑτόν, τιτανῶδες βλέπων ἀνασεσοβημένος τὴν ἐπὶ μετώπῳ κόμην. Timon, 54.

(3) Gerhard trouve de même une intention comique dans deux des vases où est représenté le rapt d'Orithyie. Ce sont ceux qui portent les nos 11 et 12 dans le catalogue que Welcker a dressé à la suite de sa dissertation. Ces deux vases, Gerhard les a publiés, le premier dans ses *Auserlesene Vasenbilder*, planche 152, le second dans l'*Archæologische Zeitung*, 1845, planche 31 et p. 97.

(4) Dans les bas-reliefs de la *Tour des vents*, ce monument d'un art déjà en décadence, Borée est encore figuré avec une barbe et une chevelure abondantes.

ils en avaient fait un type imposant de la force virile, avec quelque chose de sévère et même de dur qui convenait bien à celui de tous les vents dont la violence était le plus redoutée. Ce n'était ni un adolescent, ni un vieillard, mais un homme dans la maturité de l'âge, dans la plénitude de son irrésistible vigueur. L'ampleur même des masses de la chevelure et de la barbe qui, dans le grand vase de Munich, ont une disposition si particulière et si étrange, contribuaient encore à rehausser le caractère de cette figure, à lui donner, dans la plupart de ces représentations, une noblesse presque sinistre.

Nous retrouvons ces caractères, mais adoucis tout à la fois par les proportions plus restreintes du tableau et par le goût d'un art plus aimable et plus fin, dans le beau vase que nous avons à décrire.

C'est une grande et large *œnochoé,* qui a été récemment acquise par le musée du Louvre, et que la conservation des Antiques a bien voulu nous communiquer pour nos *Monuments grecs*. Elle mesure près de 35 centimètres dans le sens de la hauteur, et, dans sa plus grande largeur, 27 centimètres de diamètre. Elle a, ce qui est rare, gardé son couvercle. Celui-ci, dont l'ornementation se rapporte à celle du vase qu'il ferme, se soulève à l'aide d'un bouton très-allongé, haut de 8 centimètres, et s'adapte exactement à l'orifice, dont il reproduit la division trilobée. Un côté seulement du vase, qui est opposé à l'anse, elle aussi tout entière antique et d'un galbe ferme et simple, est orné de figures; c'est comme une sorte de façade qui, tournée vers le spectateur, a sa décoration spéciale. Le reste du champ n'est d'ailleurs pas vide, il est rempli d'élégants enroulements de feuillage semblables à ceux qui, dans beaucoup de vases de l'Apulie, servent d'encadrement à des figures en buste, à des espèces de médaillons (1). Ces feuillages, qui sont de pure fantaisie, se détachent, comme les figures, en rouge sur le fond noir; ils partent d'une riche touffe d'acanthes qui s'épanouit dans la partie inférieure de la face principale; c'est de là qu'ils se répandent dans tous les sens, avec les courbes les plus heureuses et la plus char-

(1) La réduction ci-jointe fait connaître la forme du vase et l'ensemble de la décoration. Notre planche 2, habilement gravée par M. Sulpis, en représente seulement la partie principale, d'après un calque pris avec le plus grand soin.

mante variété, mêlés de fleurs en forme de campanules, projetant autour d'eux des spirales et des vrilles qui rappellent celles de la vigne ou du chèvrefeuille. Des oiseaux, très-simplement indiqués, semblent voler au milieu de cette feuillée. Autour du col de l'œnochoé, toujours du côté opposé à l'anse, règne un bandeau, formé d'une série de palmettes entre deux cordons d'oves. Ce bandeau se termine à droite et à gauche par un double ruban, qui paraît destiné à attacher cette sorte de diadème. C'est comme une couronne étendue au-dessus de la tête du couple divin qui occupe le centre du vase.

Là, dans l'espace assez restreint compris d'une part entre ce couronnement, de l'autre entre le double écartement du feuillage, paraît un groupe dans lequel on reconnaît à première vue Borée enlevant Orithyie. Le dieu, comme dans les autres représentations analogues, a une épaisse chevelure et une barbe touffue; deux grandes ailes symétriques, entre lesquelles les têtes se montrent de profil, s'attachent à ses épaules. Il est déjà maître de la jeune fille, il l'emporte, serrée dans

l'étau de ses bras nus et puissants, à travers cette espèce de forêt, au milieu de ces branches qui semblent céder et s'ouvrir pour le laisser passer. Celle-ci se débat en vain; ses pieds s'allongent et se crispent comme pour chercher la terre qui lui échappe; son bras droit cherche à dénouer le nœud qui l'étreint; son bras gauche, levé vers le ciel, semble implorer un secours qui ne viendra point. Le haut de son corps, dans cette lutte, se renverse en arrière et son front vient ainsi se poser de lui-même sous les lèvres du ravisseur.

Pour vêtements, le dieu a une tunique courte, serrée à la taille et dont le bord inférieur fait saillie sur le genou droit; de plus, une chlamyde, ornée d'une riche bordure, est fixée autour de son col et flotte derrière lui, soulevée par le mouvement de l'air qu'il traverse d'un élan rapide. Sa jambe droite, la seule que l'on voie (de l'autre, cachée par le corps de la jeune fille, on ne distingue que le talon), est chaussée de l'*endromis*. Quant à Orithyie, elle est vêtue d'un long péplos, que le vent projette aussi en arrière; à travers l'étoffe transparente, ornée de dessins qui en indiquent la richesse, on aperçoit les contours du corps et on suit le mouvement des membres qui se tendent dans l'effort.

Notre œnochoé appartient donc à la catégorie, jusqu'ici assez peu nombreuse, des vases qui, pour figurer ce sujet, l'ont réduit aux deux personnages essentiels. Un doute s'est élevé à propos de quelques-unes des peintures où la scène est ainsi ramenée à sa plus simple expression. Dans ce groupe d'un personnage ailé enlevant une femme, Raoul-Rochette a voulu que l'on cherchât parfois plutôt Thanatos enlevant une femme que Borée emportant Orithyie (1), et Welcker, au moins dans un cas, a paru disposé à admettre cette explication (2). On a objecté que Thanatos, d'après l'idée que nous en donnent les vers du poëte qui le met presque en scène, Euripide dans son Alceste, d'après l'idée même qu'il personnifie, doit avoir des traits plus marqués que ceux de Borée, des traits qui expliquent l'horreur que sa vue cause aux

(1) *Monuments inédits d'antiquité figurée*, planche 44, B.

(2) C'est dans la note 47 de sa dissertation allemande qu'il incline vers cette interprétation à propos d'un vase de Ruvo, que l'on trouvera figuré dans les *Annales de l'Institut*, t. XV, p. 393, pl. O, n. 5.

mortels. Il y a là, ce semble, une nuance bien difficile à saisir dans des monuments où les têtes des personnages, indiquées par un seul trait, sont souvent de très-petite dimension. On sait de plus que l'art grec, même dans des types tels que ceux des divinités funèbres, évitait la laideur. Que, dans une peinture où les détails auraient une certaine importance, la physionomie de Thanatos fût dure et farouche, cela même ne fournirait pas un critérium suffisant pour le distinguer de Borée : c'est bien, nous l'avons vu, cette expression ou quelque chose qui y ressemble fort, que les peintres de vases ont prêtée à Borée là où la tête est expressive. Voyez, de plus, cette admirable peinture attique que reproduit si fidèlement l'ouvrage de MM. Albert Dumont et Chaplain sur les *Céramiques de la Grèce propre ;* il est difficile de ne pas y reconnaître Thanatos et Hypnos portant une morte au tombeau, et Thanatos n'a rien de repoussant (1). C'est une figure virile, d'un caractère noble et grave. Les grandes ailes, la chevelure, la barbe, rappellent Borée; mais il y a peut-être plus de jeunesse dans les formes du corps et les traits du visage.

C'est donc ailleurs qu'il faut chercher le critérium, afin de choisir, pour notre groupe et ceux qui offrent le même aspect, entre ces deux interprétations. La première raison que nous ayons de persister à y reconnaître Borée, c'est que nous trouvons ce sujet du rapt d'Orithyie traité dans des compositions dont le sens ne prête point au doute, et qui seraient claires même sans les noms écrits à côté des personnages (2). Le nombre aujourd'hui connu de ces compositions nous prouve combien ce sujet a été populaire et souvent reproduit par les céramistes; or, quand on les compare les unes aux autres, on arrive, par d'insensibles transitions et en suivant, en retrouvant partout, avec des différences de mouvement et de geste, le même Borée, des vases où cette action met en scène jusqu'à dix ou douze personnages, à ceux où l'ar-

(1) L'ouvrage, qui formera deux volumes in-fol., est sous presse (Paris, Didot). Cette planche a paru avec un article de la *Gazette des Beaux-Arts*, intitulé : *les Vases peints de la Grèce propre* (Paris, 1873). Le vase auquel elle est empruntée est un admirable lékythos athénien à fond blanc, conservé au musée de la Société archéologique d'Athènes.

(2) Ainsi les deux vases de Munich et de Berlin, que nous avons déjà mentionnés plusieurs fois, portent l'un et l'autre des inscriptions.

tiste n'a conservé que les deux acteurs principaux. Il n'en est pas de même pour Thanatos. Sans doute on ne peut nier que l'imagination grecque n'ait personnifié la mort; on voit déjà le génie qui la représente figurer dans l'Iliade (1), et, dans l'Alceste d'Euripide, il joue un rôle, tout au moins dans la coulisse. La plastique ne lui a pourtant fait, il faut l'avouer, qu'une médiocre fortune. Je ne sache pas qu'on le trouve nommé sur les vases, et ceux où l'on peut se croire autorisé à le reconnaître sont en bien petit nombre. Si donc, dans certains cas, en face d'un groupe comme celui que nous décrivons, on se sentait pris de quelque hésitation, le parti le plus sûr, dans le doute, serait de se prononcer pour celui des deux personnages dont l'identité est le mieux établie, pour celui des deux sujets qui semble avoir été, de beaucoup, le plus en faveur auprès du public et des artistes.

Il y a plus : nous ne croyons pas que Thanatos ait jamais été représenté luttant contre un être vivant et le terrassant, comme le Charon des poésies populaires de la Grèce moderne. Dans l'Iliade, c'est le cadavre de Sarpédon qu'il emporte avec Hypnos, son frère jumeau, vers la lointaine Lycie; dans l'Alceste, c'est après que l'épouse d'Admète est morte qu'elle tombe en son pouvoir. De même, sur un canthare de la collection Pourtalès, Thanatos tient dans ses bras Néoptolème égorgé, et sur le vase attique auquel nous faisions allusion tout à l'heure, il tient la tête de la morte que son compagnon et lui semblent déposer sur la couche funèbre. Ni la poésie ni la plastique ne nous fournissent cette donnée d'une lutte entre le génie de la mort et une créature vivante, une femme, qu'il enlèverait en pleine santé, en pleine vie, et qui se débattrait contre ses étreintes. La jeune femme, sur notre œnochoé et dans d'autres peintures semblables, n'est point une morte ni même une mourante; elle résiste à son ravisseur. Dans l'état actuel de nos connaissances, le fait de cette lutte suffit, ce me semble, pour qu'ici, et à propos de tout autre groupe semblable, nous ne songions pas à Thanatos, pour que nous nous en tenions au rapt d'Orithyie par Borée.

Maintenant que nous sommes fixés sur le sens qu'il convient d'at-

(1) XVI, 681.

tribuer aux deux figures dont est décorée l'œnochoé du Louvre, il nous reste à indiquer quels en sont le style et la valeur, quelle place cette peinture occupe parmi les compositions dont les céramistes ont emprunté le sujet au mythe de Borée.

Pour peu que l'on ait jeté les yeux sur le vase de Munich, on sent quelle distance en sépare celui de Paris; il y a entre les deux toute une longue période de culture et de production artistique. Dans cette peinture, d'un aspect si grandiose, où l'on a voulu retrouver l'inspiration de Polygnote, on sent encore de légères traces d'archaïsme; il y a quelque chose de conventionnel et dans l'arrangement des personnages et dans certaines poses, ainsi par exemple dans la manière dont Borée tient Orithyie. Celle-ci, soulevée sur le bras droit du dieu, est raide et tout d'une pièce; il semble porter une statue. Dans notre vase au contraire, s'il y a quelques défauts, comme la main gauche d'Orithyie, très-incorrectement dessinée, comme le talon gauche de Borée, dont le trait n'offre point une netteté suffisante, on ne peut voir là que des négligences dues à la rapidité de l'exécution et aux difficultés du procédé. La sûreté avec laquelle sont dessinées les autres extrémités, le beau raccourci du bras droit de la jeune fille, la justesse et la franchise du double mouvement par lequel se serre et se noue l'étreinte du dieu, tandis que le souple corps de la femme fléchit et se courbe sous cette pression, l'élégance des draperies, enfin la dextérité même avec laquelle sont tracés les enroulements de feuillage et les autres ornements, tout cela est d'une finesse aisée et d'une liberté qui nous révèlent un temps où l'art n'a plus rien à apprendre. Si nous laissons de côté les personnages, par la grande place faite à cette décoration végétale, par l'emploi du blanc dont quelques traces sont restées sur l'aile droite de Borée (1), mais qui a dû être appliqué encore ailleurs, dans des endroits d'où il a disparu par l'effet du temps, ce vase fait déjà songer aux vases apuliens dits *de Ruvo;* mais le dessin en est plus fin et plus pur que celui de presque tous les vases où la peinture est rehaussée par

(1) M. Sulpis, le graveur, en étudiant le vase pour en faire le calque, a retrouvé, dans les feuillages, de nombreux vestiges de la couleur blanche. C'est ainsi qu'avaient été figurés, en plusieurs endroits, les minces pédoncules par lesquels étaient supportées des fleurs qui semblent aujourd'hui ne plus tenir à rien.

des touches de blanc. Appartient-il à cette école dont les produits ont si souvent un caractère marqué de décadence, où le dessin devient lâché et la décoration d'une richesse un peu lourde? Il est difficile de le dire. S'il en a quelques-uns des caractères techniques, il n'en a pas les défauts. Nous inclinerions à l'y rattacher, mais comme l'un des ouvrages les plus anciens et les plus voisins de la perfection que cette école ait laissés à la postérité, comme l'un de ceux où le peintre céramiste s'est le mieux inspiré de quelque grand modèle, d'un exemple donné par l'un des illustres artistes de la Grèce.

Paris. — Typographie Georges Chamerot, rue des Saints-Pères, 19.

J. C. CHAPLAIN
JACQUET

MONUMENTS GRECS

PUBLIÉS

PAR L'ASSOCIATION POUR L'ENCOURAGEMENT DES ÉTUDES GRECQUES

EN FRANCE.

N° 4. 1875.

NOTICE

SUR UNE

AMPHORE PEINTE DU MUSÉE DU LOUVRE

REPRÉSENTANT

LE COMBAT DES DIEUX ET DES GÉANTS.

PAR M. F. FÉLIX RAVAISSON.

L'amphore de provenance grecque, appartenant au musée du Louvre, et que représentent les planches I et II, a pour décoration une composition considérable qui en couvre la panse tout entière, et qui a pour sujet le combat des dieux contre les Géants. Ce sujet, qu'on rencontre assez souvent sur les vases peints (1), est traité ici plus com-

(1) V. Otto Jahn, *Annales de l'Institut archéologique*, 1869, p. 176, pl. 6. Cette amphore à anses cordelées est d'une forme élancée, qui rappelle celle des amphores de la Cyrénaïque, portant des noms d'archonte. Elle est haute de 0m,70, et même, si l'on tient compte du couvercle, avec le bouton qui le termine, de 0m,81. — Le Louvre possède une autre amphore, de style très-ancien, représentant le sujet de la Gigantomachie; voir à ce sujet les mêmes *Annales*, année 1863, p. 243, pl. 78.

plétement que sur aucun monument connu jusqu'à ce jour, et avec diverses particularités qui sont dignes de remarque.

Les figures, au nombre de quarante-sept, en comptant les figures d'hommes et celles d'animaux, sont disposées sur deux bandes horizontales assez distinctes.

Dans la description qui va suivre, je commencerai par la bande supérieure en partant du personnage qui y occupe la place principale, c'est-à-dire Jupiter, et en faisant, à partir de la droite de ce dieu, le tour entier du vase ; après quoi je suivrai le même ordre pour la bande inférieure, à partir du personnage placé au-dessous de Jupiter.

Jupiter occupe le milieu de l'une des deux faces principales, comprises entre les anses. Il est debout près d'un char dont il vient apparemment de descendre et que traînent quatre chevaux dont une Victoire ailée (ou peut-être Iris) tient les rênes. De la main gauche il porte un sceptre, et de la droite il élève la foudre pour en frapper un Géant placé au-dessous de lui. En avant des chevaux est Apollon tenant un arc de la main gauche et brandissant de la droite un flambeau. Devant Apollon, un cavalier vêtu d'une tunique et d'une chlamyde, coiffé d'un pétase, armé d'une lance, et qui ne peut être que l'un des deux Dioscures, puisque l'on voit presque au-dessous de lui, dans la bande inférieure, un second cavalier tout semblable. En avant du Dioscure de la bande supérieure, un Géant portant un casque, une chlamyde, un bouclier et une épée suspendue à un baudrier, dirige une lance contre Mars et Vénus. C'est en effet Mars et Vénus qu'il faut reconnaître dans le dieu et la déesse portés sur un quadrige, qui font face à ce Géant, le dieu un casque en tête et une lance à la main, la déesse tenant les rênes : la preuve s'en trouve dans la présence de l'Amour, qui tire de l'arc, agenouillé sur le dos de l'un des chevaux du quadrige.

Le char de Mars et Vénus forme une sorte de pendant à celui de Jupiter et de la Victoire qui se trouve au milieu de la face opposée du vase.

Derrière Mars et Vénus, on voit un personnage très-jeune portant une sorte de casque fait d'une peau tachetée et surmonté d'une crête dentelée, avec mentonnière relevée de forme pointue ; il semble que

cette coiffure soit formée de la dépouille de quelque monstre marin; le personnage dont il s'agit est vêtu d'une courte tunique brodée et d'une chlamyde; il tire de l'arc. Comment faut-il l'appeler? On pourrait penser à Adonis, comme favori de Vénus dont il est peu éloigné; mais, outre qu'il n'y a guère d'apparence qu'on l'eût placé ainsi, tout près aussi de Mars, il semble qu'on n'eût pas manqué, si l'on avait

voulu représenter ce chasseur, de lui donner des brodequins de chasse, comme on en a donné à la chasseresse Diane, ainsi que nous le verrons tout à l'heure. Faut-il voir plutôt dans ce jeune archer Pâris combattant près de la déesse sa protectrice? C'est ce que je n'entreprendrai pas de décider.

Après le jeune archer, quel qu'il soit, nous rencontrons Neptune

armé de son trident et à cheval (1); puis Bacchus, le front ceint d'un bandeau que dépassent des feuilles de lierre, monté sur un char attelé de deux panthères, et tenant de la main droite son thyrse, de la gauche un flambeau.

Telles sont les figures qui occupent la partie supérieure de la panse du vase. La partie inférieure nous offre les personnages ou groupes suivants, en commençant par Pallas, placée au-dessous de l'attelage du char de Jupiter. Pallas frappe de la hampe de sa lance un Géant tombé devant elle un genou en terre, et qui s'apprête à lui lancer une pierre. Ce Géant porte un casque, un bouclier, une épée suspendue à un baudrier. Il faut sans doute y reconnaître Encelade, l'adversaire ordinaire de Pallas dans les représentations de la Gigantomachie.

Ensuite vient un groupe formé de Diane et d'un Géant. Diane porte une tunique double, une chlamyde, des chaussures de peau de bête; son arc est passé dans son bras gauche; elle tient de chaque main un flambeau allumé; le Géant contre lequel elle combat porte une peau de léopard et tient de la main gauche une torche de bois résineux. Après ce groupe, celui du second des Dioscures et d'un Géant. Celui-ci a un genou en terre; il porte une peau de bête tachetée, roulée autour de son bras gauche, et étend le bras droit vers la terre pour y saisir une pierre.

Ce groupe est suivi d'un troisième composé d'un Géant et d'une déesse qui le saisit par les cheveux, et va le percer d'une épée. Cette déesse porte une couronne de lierre et sa tunique est brodée de fleurs; il faut probablement y reconnaître Proserpine, d'autant plus que la déesse qui vient après, pareillement couronnée de lierre et tenant de la main droite un sceptre et de la gauche un flambeau, ne peut guère être que Cérès. Cérès élève son sceptre pour en frapper un des Géants.

Le groupe qui vient ensuite est composé d'un Géant tombé sur les genoux, la torche qu'il tenait échappée de ses mains, et d'un dieu qui le saisit par les cheveux et est sur le point de le percer d'une épée. Ce dieu, porteur d'un pétase à ailes latérales qui est attaché sur son dos, est évidemment Mercure. Derrière Mercure, enfin, deux Géants combattent ensemble contre Bacchus : l'un, portant casque et bouclier, se dispose à lancer une pierre; l'autre, le bras gauche enveloppé d'une

peau de panthère, attaque le demi-dieu avec une torche de bois résineux. Plus loin se voit une femme portant le costume ordinaire des Amazones : tunique courte et chlamyde, avec des brodequins de peau de bête, semblables à ceux de Diane. Cette femme tombe, sans doute blessée à mort; de la main droite elle tient encore une lance, de la main gauche elle laisse échapper un bouclier échancré (*pelta*). Tout près de l'Amazone est un Géant qui combat contre Jupiter, le bras gauche enveloppé d'une peau de panthère, et dans la main droite une torche de bois résineux.

Enfin Hercule, une peau de lion sur la tête et un genou en terre, c'est-à-dire dans l'attitude où le montrent les médailles de Thasos, et qui est souvent celle des archers, tire une flèche contre le personnage précédent; à ses pieds est sa massue.

J'ajouterai à cette description quelques remarques.

On ne voit parmi les dieux ni Junon, ni Amphitrite; Vulcain n'y figure pas non plus, et c'est Mars qu'on y trouve groupé avec Vénus. Bien que dans certains monuments littéraires de l'antiquité, à commencer par un passage de l'Odyssée, du reste plus que suspect d'interpolation, Vulcain soit associé à Vénus comme son époux, je ne pense pas qu'on les voie ensemble sur les monuments, sauf, si je ne me trompe, quelque bas-relief d'époque très-basse (1). Je montrerai ailleurs comment c'est Pallas que l'antiquité a généralement associée à Vulcain, et j'essaierai d'en indiquer la raison. Au contraire, sur les monuments figurés de l'époque grecque, non moins que sur ceux de l'époque romaine, Vénus est d'ordinaire groupée avec Mars. Un des plus anciens de ces monuments, que nous connaissons par la description qu'en a donnée Pausanias, le coffre de Cypsélus, montrait réunis Mars et Vénus. Nous les trouvons également réunis sur la grande base triangulaire de candélabre que possède le musée du Louvre et qu'on peut, je crois, attribuer au V^e^ siècle avant l'ère chrétienne. Beaucoup d'autres monuments de diverses époques offraient ou nous offrent encore le même assemblage. C'est ce que j'ai déjà eu occasion de faire remar-

(1) Winckelmann, *Monum. inéd.*, n° 27.

quer dans un travail sur la Vénus de Milo où j'ai cherché à démontrer que cette célèbre figure était groupée avec un Mars dont celui que possède le Louvre, qui vient de la collection Borghèse et qui est connu sous le nom d'Achille, nous a conservé le type (1). Le vase du Louvre vient offrir un nouvel et remarquable exemple de cette sorte de groupe.

Neptune est figuré à cheval : on sait que la création de cet animal lui était attribuée (2). Les deux déesses que j'ai nommées Cérès et Proserpine portent toutes deux des couronnes de lierre, feuillage qui était consacré à Bacchus. On n'a pas lieu d'en être surpris, puisque ces déesses appartiennent à un même groupe mythologique que Bacchus. Non-seulement, en effet, Bacchus comme ayant donné aux hommes la vigne, Cérès comme déesse de l'agriculture et comme ayant, en particulier, donné aux hommes le blé, l'un et l'autre comme ayant commencé ainsi la civilisation, étaient des divinités analogues et qu'on rapprochait volontiers, mais Bacchus, Cérès et, de plus, Proserpine étaient également des divinités de l'ordre infernal. Bacchus, qu'on disait être ressuscité après avoir été mis à mort par les Titans, était souvent considéré comme présidant à cette seconde vie qui devait suivre la mort (3). Il y avait d'autre part, entre Cérès et Proserpine et les choses de cette seconde vie, la connexion la plus étroite. On ne peut donc s'étonner qu'un artiste ait donné à Bacchus, à Cérès et à Proserpine un même attribut, en couronnant du lierre bacchique ces trois divinités.

Les autres dieux, sur le vase du Louvre, sont couronnés de laurier, évidemment en signe de victoire.

Quatre des Géants, deux de chaque côté du vase, ont des casques, des boucliers, des baudriers auxquels sont suspendues des épées. Sur d'autres monuments on voit également des Géants armés de la même manière que les héros grecs. Les autres Géants du vase de Milo, au nombre de neuf, portent, sur le bras gauche une peau de léopard dont ils se servent comme d'arme défensive. Deux d'entre eux dirigent

(1) *La Vénus de Milo*, 1871.

(2) Il. XXIII, v. 346. Il avait fait présent à Pélée de chevaux immortels. Ib., I, v. 276.

(3) Ce caractère funéraire de Bacchus est attesté plus clairement que partout ailleurs par la curieuse inscription de Philippes, publiée par M. Heuzey, *Mission de Macédoine*, p. 128 et suivantes.

contre Mars l'un une lance, l'autre une épée. Tous les autres emploient uniquement, comme armes offensives, des torches et des pierres. C'est aussi avec des pierres que combattent les Centaures sur les métopes du Parthénon et du temple de Thésée. Évidemment les artistes grecs ont voulu caractériser par là, soit les Centaures, soit les Géants comme des êtres sauvages (ἄγρια φῦλα γιγάντων, dit Homère), ne connaissant encore ou ne connaissant guère que des moyens d'attaque tout primitifs, tandis que leurs adversaires les défont avec des armes qui sont œuvres d'intelligence et d'art.

On voit parmi les Géants, sur le vase du Louvre, une Amazone. Cette particularité me paraît s'expliquer par les considérations suivantes :

En premier lieu, les poëtes et les mythographes ne mentionnent, au nombre des enfants de la Terre qui livrèrent bataille aux dieux, aucun personnage féminin, et l'on n'en avait encore rencontré aucun dans les représentations figurées de la Gigantomachie, sauf la Terre elle-même.

En second lieu, ce fut une pensée analogue à celle qui avait conduit les Grecs à représenter souvent leurs dieux luttant contre les Titans, fils de la Terre et du Ciel, puis contre les Géants, fils de la Terre seule, ce fut, dis-je, une pensée analogue qui les conduisit à représenter leurs héros combattant contre les Centaures et contre les Amazones.

Les Géants représentaient pour les Grecs, comme on l'a vu tout à l'heure, une nature inculte et violente en révolte contre des divinités de caractère meilleur et plus doux, types divers du génie hellénique, comme les Géants l'étaient du génie barbare, et auxquelles devait rester définitivement la victoire.

Il en fut de même des Centaures, demi-hommes et demi-bêtes, qui avaient, disait-on, voulu outrager les femmes des Lapithes et desquels ceux-ci avaient triomphé. C'est pourquoi les Centaures sont mêlés, dans de nombreux monuments, aux Satyres demi-hommes et demi-bêtes comme eux (1) et aux animaux féroces, tigres ou panthères, que Bacchus mène avec lui, après les avoir domptés et assujettis à sa loi.

(1) Les Centaures, sur les métopes du Parthénon et ailleurs, ont des traits assez semblables à ceux des Satyres et Silènes. Ces traits sont aussi ceux des brigands contre lesquels Thésée combat sur différents monuments.

Il en fut de même encore des Amazones, que de nombreux monuments représentent combattant contre les héros grecs, contre Hercule, Thésée, Achille. Elles aussi, avec leur costume et leurs armes asiatiques, elles figurent la barbarie en lutte avec l'intelligence et la civilisation.

Peut-être, dans ce rôle attribué par la poésie et l'art grecs aux Amazones, faut-il voir un vestige d'un état très-ancien de la société humaine. A une époque très-reculée, sur une partie, au moins, du globe, le mariage n'étant pas encore institué, ou peut-être étant tombé en désuétude, il y eut, paraît-il, un état général de promiscuité, où la filiation par les mères dut être seule reconnue; état de choses d'où résulta une sorte de primauté du sexe féminin. Ne serait-ce pas un vestige de cet antique état de choses que la légende de ces femmes guerrières et maîtresses qu'on appelait Amazones?

Quoi qu'il en soit de cette conjecture, ce qu'on peut affirmer comme certain, c'est que la lutte des Amazones et des héros, qui se joignit et surtout succéda sur les monuments grecs à celle des Centaures et des Lapithes, représentait pareillement cette lutte, sur la terre, de natures et de mœurs rudes et farouches contre des natures et des mœurs meilleures que représentait dans le monde divin le combat des Géants et des Dieux.

Dès lors on ne doit pas être surpris qu'un artiste ait imaginé de mêler une Amazone aux Géants.

L'Amazone du vase du Louvre, seule de tous les combattants, est blessée et mourante. C'était là un sujet familier à l'art grec. Telles étaient figurées les célèbres Amazones de Phidias, de Polyclète, de Crésilas, dont il y eut de nombreuses imitations. On rencontre souvent sur des bas-reliefs Penthésilée, reine des Amazones, expirant entre les bras d'Achille qui vient de la frapper à mort, et qui est pris, en la voyant ainsi, de compassion et d'amour. Symbole expressif, et dont je me réserve de développer ailleurs tout le sens, tel qu'il m'apparaît, de cette grande révolution historique qui eut lieu lorsque la Grèce, après avoir vaincu l'Asie, s'en éprit, elle aussi, en quelque sorte, et que ces deux génies, si longtemps en lutte, se réconcilièrent et s'unirent. Peut-être était-ce Penthésilée qu'avaient représentée, dans leurs cé-

lèbres statues d'Amazones, Phidias, Polyclète, Crésilas et leurs imitateurs.

L'amphore du Louvre est décorée dans ce système caractéristique de la seconde des deux grandes époques de la céramique grecque, où les figures et ornements sont formés par la surface rougeâtre du vase, et le fond par un vernis noir. Quelques-uns seulement des chevaux sont peints d'une couleur blanche, suivant un usage très-général.

Le vase a encore son couvercle, et la conservation du tout est parfaite. La forme est élégante. La décoration présente de grandes beautés et de singulières imperfections. Les chevaux sont presque tous d'un dessin savant et fin. Les mouvements des personnages sont généralement énergiques sans exagération, et tels que les offrent beaucoup de monuments des belles époques de l'art, qui représentent également des combats. Les proportions de la plupart sont assez justes, quoique généralement un peu courtes. Néanmoins on voit presque partout cette sorte de négligence qui accuse un temps où le goût a commencé de fléchir, peut-être le troisième ou le deuxième siècle avant Jésus-Christ. De plus, en maint endroit, l'incorrection est grande; par exemple dans le Mars et l'Amazone, dans les parties supérieures, bras et épaules, de l'Apollon, du Neptune, du Bacchus; le bras droit surtout et la jambe droite du Géant qui combat contre l'un des Dioscures, dans la partie inférieure du tableau, présentent la plus inexplicable distorsion. Il semble que celui qui a dessiné ces membres a dû travailler d'après des types qu'il ne comprenait pas.

De telles inégalités donnent lieu de se demander si la décoration du vase du Louvre ne devrait pas être attribuée à deux ou à plusieurs mains différentes. Ne se pourrait-il pas que les vases grecs fussent sortis d'ateliers où étaient réunis, sous la direction d'un chef, des ouvriers de talents divers et inégaux, dont plusieurs concouraient souvent, d'après ses dessins ou ses indications, à la confection d'une même pièce?

On oppose quelquefois à l'incohérence qui résulte, dans beaucoup d'ouvrages de l'industrie moderne, de la division du travail, l'unité de conception et d'exécution qui caractérise les ouvrages des anciens. Et

d'une manière générale, en gros pour ainsi dire, c'est assurément avec raison. Pourtant il est quelques réserves à faire à cet égard, et une étude attentive de certains exemples semblables à celui que nous offre le vase qui fait le sujet de cette notice, conduirait, si je ne me trompe, à relever dans nombre d'œuvres de l'art antique des défauts d'homogénéité qui ne s'expliquent guère que par la coopération à un même objet de différents ouvriers.

Nous savons déjà par l'histoire qu'un maître chargé d'une grande entreprise en confiait à des élèves telle ou telle partie. Phidias exécuta, dit-on, lui-même l'un des deux frontons du Parthénon (qui, par parenthèse, dut être le fronton antérieur), et abandonna l'autre à son principal disciple Alcamène. On a souvent remarqué que les métopes du Parthénon offrent un style autre à plusieurs égards, soit que celui des frontons, soit que celui de la frise de la cella. Mais il y a plus, et il serait aisé de signaler, dans diverses parties de cette frise, des différences de travail très-sensibles. On pourrait citer d'autres exemples encore de morceaux d'un même monument, tout à fait similaires, et qui, pourtant, sont exécutés d'une manière si différente qu'on ne peut guère les attribuer à un même auteur. On a trouvé dans un tombeau, à Pæstum, une frise où figurent deux cavaliers. Le cheval de l'un est excellent de mouvement et de proportions ; celui de l'autre est tout à fait défectueux. Il en est de même sur l'amphore du Louvre. Le cheval de celui des Dioscures qui figure au registre de dessous est d'un dessin visiblement très-inférieur, surtout pour la tête, à celui du cheval de l'autre Dioscure, et surtout à celui des chevaux des quadriges. De tels faits il est naturel de conclure que souvent des artistes différents travaillaient ensemble à un même ouvrage, et que quelquefois, pour des ouvrages où une certaine négligence semblait sans doute tolérable, cette collaboration allait jusqu'à une sorte de pêle-mêle.

Les vases grecs portent assez souvent une signature, et quelquefois deux. Quand il n'y en a qu'une, le nom de l'artiste y est suivi, tantôt d'un verbe, ἔγραψεν, qui signifie dessiner ou peindre, tantôt d'un verbe, ἐποίησεν, qui signifie faire, confectionner. Quelques vases portant deux noms suivis chacun de l'un de ces deux verbes, on avait proposé (Panofka) d'interpréter l'un des deux noms comme étant celui du po-

tier, l'autre comme étant celui du décorateur. Mais un vase a été noté, dans la collection de Munich, qui porte deux noms suivis l'un et l'autre du verbe ἐποίησεν. Évidemment, l'un au moins de ces deux noms est celui du décorateur. De ce fait, il résulte donc (et l'on pouvait déjà le présumer d'après l'usage constant du verbe ἐποίησεν sur les statues), que ce même verbe sur les vases peints peut, tout aussi bien que l'autre, accompagner le nom d'un peintre. C'est seulement une expression plus large au lieu d'une expression plus étroite. Les peintres modernes aussi écrivent indifféremment *pinxit* et *fecit*. Cela étant, rien n'empêche d'admettre que, sur le vase de Munich, les deux noms que ce verbe accompagne soient les noms de deux peintres employés l'un et l'autre à le décorer. Ce vase offre une décoration riche et variée. Qui sait si d'autres peintres encore n'y ont pas travaillé qui, à raison de l'importance moindre de leur collaboration, n'ont pas dû prétendre ou n'ont pas été admis à l'honneur de la signature? Qui sait enfin si des vases qui ne sont signés d'aucun nom ne sont pas semblablement l'œuvre collective de plusieurs artisans? Je parle surtout des vases qui offrent une décoration compliquée renfermant des objets de natures différentes, reliefs et peintures, représentations d'hommes et d'animaux, emploi de couleurs diverses, d'or, etc.

Ce sont là des questions que je ne puis ici qu'indiquer. Elles auraient été posées et sans doute résolues plus tôt, si, dans le même esprit dont j'ai parlé ailleurs (1) et qui a fait altérer par tant de restaurations ce qui nous reste de la sculpture antique, on n'avait, la plupart du temps, dans les grandes publications de vases peints qui ont le plus servi aux études des archéologues, modifié les incorrections des originaux et fait ainsi disparaître les différences et les inégalités de l'exécution. Il est bien à désirer, dans l'intérêt de l'archéologie, que ces représentations plus ou moins infidèles soient remplacées par des fac-simile aussi exacts que l'est la planche qui est jointe à la présente notice.

Pour reproduire aussi fidèlement que possible le caractère de la composition que nous venons de décrire, le graveur a commencé par cal-

(1) *Un Musée à créer*, Revue des deux mondes, 1873. *Projet d'un musée de plâtres*, Revue archéol., 1875.

quer directement sur le vase les différents groupes qui les décorent. Ces groupes ont été ensuite reportés sur le papier, sans autre changement qu'une légère modification dans les espaces qui les séparent, pour corriger les déviations produites par la convexité de la panse. Les dessins d'ensemble ont subi enfin, pour être gravés, une réduction des 3/4, par les procédés rigoureux de la photographie. L'artiste chargé du travail, M. Housselin, a conduit ces différentes opérations avec une habileté et un scrupule qui méritent tous nos éloges. On remarquera que, sur nos deux planches, le fond noir du vase n'a pas été reproduit; on a conservé seulement les parties noires qui décorent l'intérieur du contour des figures. Toutes les figures peintes en couleur blanche sont distinguées par un contour pointillé.

LA

DISPUTE D'ATHÉNÉ ET DE POSIDON

PAR M. J. DE WITTE.

Dans le fronton occidental du Parthénon, Phidias avait représenté la dispute d'Athéné et de Posidon au sujet de l'Attique: Τὰ δὲ ὄπισθεν ἡ Ποσειδῶνος πρὸς Ἀθηνᾶν ἐστιν ἔρις ὑπὲρ τῆς γῆς (Pausan., I, 24, 5). On racontait que Posidon avait fait paraître une source d'eau salée et avait créé le cheval, en frappant le rocher de son trident; qu'Athéné, d'un coup de lance, avait fait naître l'olivier. Zeus et les autres dieux avaient décerné la victoire à Athéné et donné le pays à la déesse.

M. Ludolf Stephani, conservateur du Musée de l'Ermitage, vient de publier, dans le *Compte-rendu de la Commission impériale d'archéologie de Saint-Pétersbourg,* pour l'année 1872 (Saint-Pétersbourg, 1875), un vase peint qui offre le plus grand intérêt sous le rapport de la composition aussi bien que sous celui de l'art, et qui de plus fournit des éléments précieux pour restituer, du moins en partie, la grande composition de Phidias, au fronton occidental du Parthénon. Ce vase est une hydrie, haute de $0^{m},51$. Remarquable à tous égards, il se distingue par un luxe d'ornementation peu commun, par des figures en bas-relief, mêlées aux figures peintes, par des couleurs de diverses nuances et par des dorures. Trouvé en 1872 dans un tombeau aux environs de Kertch, en Crimée, à l'endroit connu sous le nom de Mont de Mithridate, il contenait des cendres et des ossements humains carbonisés; l'ouverture en était fermée au moyen d'un petit plat de terre très-fine, d'une teinte rougeâtre, soigneusement scellé avec du plâtre.

Le style des peintures qui couvrent ce vase annonce la fin du quatrième ou le commencement du troisième siècle avant l'ère chrétienne. Le dessin témoigne d'une grande habileté, mais en même temps il

offre des négligences et des incorrections qui se remarquent en général dans les œuvres d'art de cette époque. Le fond est noir; le groupe principal est en relief, rehaussé de plusieurs couleurs avec ornements dorés; de chaque côté, les autres figures, à l'exception d'une seule qui se distingue par des teintes de diverses nuances, sont coloriées en rouge, d'après le système ordinaire. Autour du col est une guirlande de feuilles d'olivier dorées. La conservation de ce vase est merveilleuse; seulement une partie des couleurs tendres, dans les figures en relief, a disparu, ces couleurs, comme c'est le cas ordinaire dans ces sortes de vases, n'ayant pas été soumises à la cuisson; la tête d'Athéné est complétement perdue.

Sur le corps du vase se développe une grande composition. A droite on voit *Posidon,* représenté presque de face, vêtu d'une chlamyde et armé du trident. Les chairs sont teintées en brun clair tirant sur le jaune; la barbe et les cheveux sont indiqués par des traits noirs; la chlamyde est d'un rouge éclatant; le trident est doré. A la gauche de Posidon s'élance un cheval blanc. De la main gauche le dieu en tient la bride. Le mors ainsi que les phalères placées sur le poitrail sont dorés. Entre les jambes de Posidon saute un dauphin colorié en jaune; un peu plus loin, vers la droite, nage un second dauphin peint en rouge. A la gauche du spectateur paraît *Athéné* debout, représentée de face avec un casque sur la tête, vibrant de la main droite une lance, le bras gauche couvert d'un bouclier qui a pour épisème un grand astre. La déesse est vêtue d'une tunique talaire de couleur verte; sur sa poitrine est placée l'égide. Les chairs, dans l'origine, devaient être blanches; mais la couleur a disparu. Le casque, la lance, l'égide, le bracelet au bras droit et peut-être aussi le bouclier étaient dorés. Il reste des vestiges de couleur jaune sur le bouclier, ce qui peut faire croire que l'or n'a pas été employé pour en rehausser l'éclat, à moins que le jaune ne soit qu'un simple enduit préparatoire. Quant à la tête d'Athéné, comme il a été dit plus haut, elle est effacée et perdue.

Au milieu du groupe des deux divinités, s'élève un olivier, autour duquel s'enroule un serpent. Entre les branches de cet arbre, paraît *Nicé* debout, se présentant de face. Le tronc, les branches et les feuilles de l'olivier étaient entièrement dorés. La couleur du serpent est jaune

tirant sur le blanc ; les chairs de la déesse et la draperie, qui n'enveloppe que la partie inférieure du corps, laissent apercevoir des traces de coloration en blanc ; mais il est presque certain que les vêtements devaient être d'une autre couleur que les chairs. Il ne reste plus dans cette figure qu'une couche légère d'enduit préparatoire. Les ailes sont dorées.

Telle est la disposition du groupe central, entièrement en relief, à

l'exception du cheval et d'un des dauphins, celui qui se trouve le plus éloigné de Posidon.

A gauche, du côté d'Athéné, on voit deux figures peintes en rouge, à teinte plate, d'après le procédé ordinaire. Dans la première, il est facile de reconnaître *Dionysos* jeune, sous des formes efféminées, les

cheveux flottants, la tête ceinte de feuilles de lierre dorées. Le dieu est vêtu d'une tunique courte à manches, avec de riches broderies, sur laquelle est rattachée une nébride; des bottines chaussent ses pieds. Des deux mains il tient un thyrse avec lequel il semble vouloir frapper la terre. La tige du thyrse est dorée, et le cône de pin qui le couronne, également doré, se détache en relief sur les vêtements d'Athéné. Une panthère blanche, à taches noires, accompagne le dieu des vendanges. Sur un plan plus élevé, au-dessus de Dionysos, paraît une déesse assise, le buste nu, qui, vêtue d'un simple péplus, en relève un bout à la hauteur de sa tête et dirige ses regards vers le groupe du centre. Ses boucles d'oreille, son collier, ses bracelets, les perles placées dans sa coiffure sont dorés. Nous reviendrons tout à l'heure sur cette déesse dont le nom est assez difficile à déterminer.

A droite, derrière le cheval de Posidon et sur un plan plus élevé, une autre déesse, qui ne peut être qu'*Amphitrite*, est en pendant avec celle qu'on voit au côté opposé. Elle a pour vêtement une tunique d'un rouge éclatant, semblable, quant à la couleur, à la chlamyde du dieu de la mer; par-dessus ce premier vêtement est jeté un himation vert. Le visage, les mains et les pieds sont blancs. Les bijoux, tels que pendants d'oreille, stéphané, perles au cou et dans les cheveux, bracelets, sont dorés. Au-dessous d'Amphitrite est assis, sur un rocher peint en blanc, un personnage barbu (*Cécrops*), la tête ceinte d'un diadème, les regards dirigés vers le centre de la composition. Son ample manteau retombant sur les genoux laisse à découvert le buste. Un riche sceptre doré est appuyé contre son épaule gauche. C'est du rocher, sur lequel est assis le personnage royal, que sort la source d'eau salée, produite par le coup de trident de Posidon et dans laquelle nagent les dauphins. Enfin, plus à droite, dans la partie supérieure du tableau, tout à fait à l'extrémité, on aperçoit un petit temple qui originairement était rehaussé de plusieurs teintes et dont les cinq colonnes cannelées ainsi que les décorations de la toiture étaient dorées. Sur les acrotères sont placées des figures à peu près méconnaissables, dans l'état actuel où se trouve le vase (1).

(1) On connaît quelques rares exemples de ces sortes de vases, où des figures en relief sont mêlées aux figures dessinées et peintes à teintes plates. Un des plus remarquables est le vase (*ary-*

A la belle planche où est reproduite, dans la grandeur des peintures originales, la composition que nous venons de décrire, M. Stephani a joint un commentaire très-développé, dans lequel il a réuni et discuté tous les textes anciens qui se rapportent à la dispute d'Athéné et de Posidon. Quand on jette les yeux sur cette planche, on s'aperçoit de suite que le peintre s'est inspiré de l'idée de Phidias. Les compositions du grand sculpteur ont dû être copiées et reproduites plus d'une fois dans l'antiquité par des artistes plus ou moins habiles. Dans le voisinage du Parthénon, on voyait deux groupes de marbre qui représentaient, l'un la naissance d'Athéné, l'autre la dispute de la déesse et du dieu de la mer. Ces groupes, cités par Pausanias (1), paraissent avoir été exécutés au temps d'Hadrien (2). On possède des monnaies de bronze frappées à cette époque, sur lesquelles on a représenté les deux divinités rivales, en face l'une de l'autre de chaque côté de l'olivier, au milieu des branches duquel paraît la chouette (3). Des intailles (4) et trois camées ont également conservé le souvenir de ce mythe. Le plus remarquable des trois camées est celui du Cabinet des médailles à Paris, l'un des plus beaux de cette riche collection (5). Un autre camée, qui a appartenu à Laurent de Médicis, se trouve aujourd'hui au Mu-

balle) qui porte la signature de Xénophante l'Athénien et qui est conservé au Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. On y a représenté le jeune Darius, fils d'Artaxerce Mnémon, à la chasse. Voy. *Antiquités du Bosphore cimmérien*, pl. XLV et XLVI. — *Compte-rendu de la Commission imp. d'archéologie*, 1866, pl. IV. — *Arch. Zeitung*, 1856, pl. LXXXVI et LXXXVII. — Cf. *Bullet. de l'Institut arch.*, 1841, p. 109 et 110. — Duc de Luynes, *Bull. arch. de l'Athenæum français*, 1856, p. 17 et suiv. — *Mon travail sur les noms des fabricants et des dessinateurs de vases peints*, dans la *Revue de philologie*, t. II, 1846-1847, p. 307 et suiv. — *Mes études sur les vases peints*, p. 105, Paris, 1865.

(1) I, 24, 2 et 3.

(2) Stephani, *Compte-rendu*, 1872, p. 131 et 132.

(3) Beulé, *Monnaies d'Athènes*, p. 393. — Cf. Millin, *Gal. myth.*, XXXVII, 127. — *Numismata Cim. Austr. Vindob.*, t. II, p. V. — Mionnet, t. II, p. 135, n° 269, et Suppl., t. III, p. 581, n° 333. — Cohen, *Med. imp.*, t. II, p. 169, n° 558. — Stephani, *l. cit.*, p. 5, 134 et 135.

(4) Plusieurs intailles sont citées par M. Stephani (*l. cit.*, p. 140), entre autres une cornaline du Cabinet de la Haye qu'il a fait reproduire à la page 5, à côté des monnaies d'Athènes. Il existe aussi des reproductions modernes de ce sujet. — On connaît une fibule d'argent au Musée de Naples, sur laquelle est gravée la contestation des deux divinités. Voy. *Mus. Borb.*, t. VII, pl. XLVIII. — K.-O. Müller und Wieseler, *Denkmæler*, II, pl. XXII, n° 234.

(5) Oudinet, *Hist. de l'Acad. des inscriptions et belles-lettres*, t. I, p. 273. — Ch. Lenormant, *Nouv. galer. myth.*, pl. LII, n° 1. — A. Chabouillet, *Catal. des camées et pierres gravées du Cabinet des médailles*, p. 7, n° 36, Paris, 1858.

sée de Naples (1); le troisième, qui est d'un travail des derniers temps de l'empire romain, vient d'être publié par M. Stephani (2); il offre ceci de remarquable, c'est que l'on voit auprès d'Athéné, *Dionysos,* et auprès de Posidon, *Apollon.*

Nous avons aussi reconnu la lutte de *Posidon* et d'*Athéné* sur un vase peint qui porte la signature d'Amasis (amphore à figures noires), d'un style tout particulier, et qui, de la collection Durand, a passé avec les collections du duc de Luynes au Cabinet des médailles (3). La fabrique de ce vase indique une époque plus éloignée et antérieure de plusieurs années au siècle de Périclès.

Les monuments que nous avons cités ne rappellent pas le groupe de Phidias. Aussi l'éminent archéologue de Saint-Pétersbourg, frappé de la haute importance qu'offrent les peintures du vase qu'il a fait graver, examine-t-il en détail chacune des figures, en tâchant de tirer parti de cet examen pour comprendre l'œuvre du célèbre artiste athénien. Il passe en revue les groupes du fronton dans les dessins de Carrey et les compare avec les figures peintes sur le vase. Le groupe du centre, modelé en relief, rappelle d'une manière saisissante les deux divinités principales du fronton, tandis que les personnages secondaires, placés à droite et à gauche, ne rentrent pas du tout dans les conceptions de Phidias. Mais il faut faire attention à la différence qui existe entre des statues et des groupes de ronde bosse et des peintures entremêlées de bas-reliefs. Les changements introduits dans cette composition sont de deux sortes : les uns appartiennent aux idées, aux inspirations des artistes des temps postérieurs; les autres sont dus à la nature même de ces sortes de compositions et aussi à la forme des vases.

Presque tous les savants qui ont étudié les sculptures du Parthénon admettent que l'olivier occupait le milieu du fronton, dans l'espace

(1) Tassie, *Cat. Gemm.*, pl. XXVI, n° 1768. — Gerhard. *Neapels ant. Bildw.*, p. 395, n° 5. — Kœhler (*Gesamm. Schriften*, Th. III, p. 102 et 290) a déclaré, mais bien à tort, que les deux camées, celui du Cabinet de France et celui du Musée de Naples, étaient des pierres modernes. — Cf. Otto Jahn, *Memorie dell' Inst. arch.*, t. II, p. 15, note 1, et Stephani, *l. cit.*, p. 136 et suiv. — Ces deux camées sont d'une authenticité incontestable.

(2) *L. cit.*, p. 222. Ce camée appartient à une dame russe, femme du sénateur Stoyanowsky.

(3) *Cat. Durand*, n° 33. — *Elite des monum. céram.*, t. I, pl. LXXVIII. — Duc de Luynes, *Vases peints étrusques, italiotes, siciliens et grecs*, pl. II, Paris, 1840.

resserré qui se trouvait entre les deux statues, *Posidon* à droite. *Athéné* à gauche (1). Et quelle que soit l'idée que l'on se fasse de cette disposition, peu favorable, à ce qu'il semble, à une décoration architectonique, on est bien obligé de l'accepter, quand on voit dans tous les monuments des temps postérieurs aussi bien que sur le vase l'arbre d'Athéné occuper le milieu de la composition. D'ailleurs, la profondeur du fronton permettait de reculer un peu dans le fond l'olivier et de donner une importance plus grande au groupe des deux divinités. Elles viennent de donner des signes (μαρτύρια, σύμβολα) de leur pouvoir et de faire paraître, l'un la vague, l'eau salée, (κῦμα, θάλασσα) et le cheval (ἵππος), l'autre, l'olivier (ἐλαία). *Posidon,* comme le fait observer M. Stephani, devait tout naturellement se trouver à la droite du spectateur, frappant avec le trident de la main droite levée et retenant de la main gauche par la bride le cheval qu'il a créé. Dans le fronton, le dieu était représenté nu, sur le vase le peintre a jugé à propos de jeter sur ses épaules une chlamyde de couleur rouge. *Athéné* à gauche, dans le fronton, avait le bras droit incliné vers la terre, et, dans le bas-relief, la déesse a le bras levé. La forme du vase exigeait cette modification. La déesse a les regards dirigés vers l'endroit où elle va donner le coup de lance qui fera naître l'olivier (2).

Sur le vase, *Nicé* apparaît au milieu des branches de l'olivier, et autour du trone s'enroule le serpent, l'οἰκουρὸς ὄφις de l'Érechthéion (3). Phidias avait placé à la droite d'Athéné victorieuse un char traîné par deux chevaux et monté par *Nicé* qui était accompagnée d'*Érichthonius,* héros auquel on attribuait l'art de dompter les chevaux, l'invention des quadriges, l'institution des Panathénées (4). Ce char, guidé par Nicé,

(1) M. Stephani (*l. cit.,* p. 99) pense qu'au moyen âge on a dérangé la statue de Posidon pour donner place à une niche pratiquée dans le fond du tympan et dans laquelle on avait peut-être peint, comme le suppose Ross (*Archæol. Aufsætze,* t. II, p. 281 et 282) une figure de la Παναγία, quand le Parthénon eut été converti en église chrétienne.

(2) La déesse ne tournait pas la tête vers les chevaux du char conduit par Nicé, comme K.-O. Müller l'a fait figurer dans la planche qui accompagne sa dissertation : *De signis olim in postico Parthenonis fastigio positis,* dissertation imprimée à la suite de son mémoire : *De Phidiæ vita et operibus,* Gotting., 1827.

(3) Hesych. v. Οἰκουρὸν ὄφιν. — Eustath. *ad* Homer. *Odyss.* A, p. 1423.

(4) Eratosthen. *Cataster.* 13. — Apollod., III, 14, 6. — Cf. les autres passages cités par M. Stephani, p. 118 et suiv.

faisait une double allusion au triomphe de la déesse, puisque c'était son parèdre, son élève Érichthonius, qui avait pris et dompté le cheval de Posidon pour le mettre sous le joug et l'atteler au char de sa protectrice. Nicé, sur le vase, apparaissant au milieu du feuillage, sur l'arbre même de la déesse, est plus étroitement encore unie à Athéné dont elle proclame le triomphe.

On avait supposé qu'au char d'Athéné répondait un second char conduit par Amphitrite, et quelques archéologues, entre autres Brondsted (1), avaient pensé qu'à ce char étaient attelés des hippocampes. Mais cette symétrie rigoureuse, qui aurait produit une certaine monotonie, n'est pas nécessaire; le cheval créé par Posidon et bondissant à côté du dieu suffisait pour remplir l'espace vide, dans le dessin de Carrey, entre Posidon et le rocher laissant échapper l'eau marine dans laquelle se jouaient des dauphins. D'ailleurs, l'attitude pleine de fierté du cheval, la manière majestueuse dont il s'élance permettent de penser que le peintre s'est inspiré ici du modèle que lui fournissait Phidias. Quant aux dauphins, il y en avait probablement un entre les jambes de Posidon, comme dans le groupe en relief du vase.

Plus loin, à droite, dans le fronton, *Amphitrite*, accompagnée d'une nymphe, est assise sur le rocher. Cette déesse se trouve naturellement associée à Posidon, son époux; sur le vase elle se montre dans la partie supérieure de la scène, tout près du cheval. Quoique peinte à plat, cette figure se distingue des autres témoins de la dispute, par l'éclat des couleurs de ses vêtements.

Quant au personnage assis sur le rocher, dans la composition que nous avons sous les yeux, ce ne peut pas être Zeus, le juge de la contestation. C'est, comme le reconnaît avec raison M. Stephani, *Cécrops* qui, d'après une tradition conservée par Apollodore (2), fut un des témoins de la dispute. Aussi, dans la partie septentrionale du fronton, voyait-on Cécrops et une de ses filles (3).

(1) *Voyages et recherches en Grèce*, II, p. XII.

(2) III, 14, 1.

(3) Ce groupe se voit encore sur le fronton à la place qu'il occupe depuis tant de siècles. Beulé, *l'Acropole d'Athènes*, p. 88. — Les têtes de Cécrops et de sa fille, qui existaient encore au commencement de ce siècle, mais séparées des torses, sont aujourd'hui perdues. L'une était dans la posses-

Dionysos ne paraissait pas dans les groupes de Phidias. Mais, à une époque postérieure, rien n'est plus fréquent dans les œuvres d'art que l'association de ce dieu à toutes sortes de sujets. Dans la peinture, *Dionysos* semble frapper la terre avec son thyrse, et, à ce propos, le savant archéologue de Saint-Pétersbourg rappelle que *Dionysos* faisait jaillir de la terre des sources d'eau limpide (1). Ajoutons que sur le camée du Cabinet des médailles de Paris un cep de vigne s'enlace aux branches de l'olivier.

Reste la déesse assise à gauche, au-dessus de Dionysos. On aurait pu penser peut-être à Aphrodite (2). Mais M. Stephani reconnaît, dans cette déesse, *Éris*, la personnification de la discorde, qui paraît avec son nom écrit auprès d'elle, dans deux peintures de vases qui représentent le jugement de Pâris, l'un au Musée de Carlsruhe (3), l'autre au Musée de l'Ermitage (4). C'est aussi *Éris* (avec son nom en caractères étrusques) qui intervient dans la dispute d'Aphrodite (*Euturpa*) et de Perséphoné (*Alpnu*) pour la possession d'Adonis (*Thamu*) sur le célèbre miroir du Vatican que j'ai cherché à expliquer, il y a quelques années (5).

Quant au petit temple qui se voit à l'extrémité du tableau, au-dessus de Cécrops, ce doit être sans doute l'Érechthéion, temple dans lequel on montrait le puits d'eau salée (6). Et, à cette occasion, M. Stephani cite une autre peinture qui représente le meurtre de Néoptolème et

sion de Dodwell, l'autre avait été portée à Fauvel. Voy. A. Michaëlis, *der Parthenon*, p. 194, Leipzig, 1871.

(1) Euripid., *Bacch.*, 704 et 765. — Pausan., IV, 36, 7.

(2) Je ne veux pas insister sur le nom d'Aphrodite; mais, quand on voit une déesse faisant le geste nuptial, on est porté à penser à la mère d'Éros. Ce geste répond à celui que fait Amphitrite au côté opposé.

(3) Creuzer, *Gallerie der alten Dramatiker, Auswahl uned. gr. Thongefässe*, pl. I, Heidelberg, 1839. — W. Fœhner, *Die griech. Vasen und Terracotten zu Karlsruhe*, p. 23, n° 36, Heidelberg, 1860.

(4) *Compte-rendu*, 1861, pl. III. — L. Stephani, *Die Vasen-Sammlung der kaiserl. Ermitage*, n° 1807.

(5) *Nouvelles Annales de l'Inst. arch.*, 1837, t. I, p. 307 et suiv.— Voy. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. II, pl. XXVIII. — Gerhard, *Etruskische Spiegel*, pl. CCCXXIII. — Cf. sur les représentations d'Éris une dissertation de M. Gustave Koerte, *Ueber Personnificationen psychologischer Affekte in der späteren Vasenmalerei*, p. 74 et suiv. Berlin, 1874.

(6) Herodot., VIII, 55. — Pausan., I, 26, 6.

dans le fond le temple de Delphes, servant à indiquer la localité où se passe la scène (1).

Il résulte de ce qui précède que le merveilleux vase, trouvé en Crimée et publié par M. L. Stephani, jette un jour nouveau sur l'œuvre de Phidias. On y reconnaît d'abord et d'une manière parfaite la disposition du groupe des deux divinités au centre du fronton, aux deux côtés de l'olivier avec le serpent. Le cheval créé par Posidon occupe d'une manière convenable la place où l'on avait voulu précédemment chercher un char dont il n'existe pas de trace. Enfin la présence de *Cécrops* assis sur le rocher donne raison aux savants qui avaient reconnu le roi d'Athènes et sa fille dans le groupe placé à l'aile du fronton, vers le nord. On a prétendu donner d'autres noms à ces deux statues, par exemple, ceux d'Hercule et d'Hébé, d'Héphæstos et d'Aphrodite, d'Asclépios et d'Hygie (2). Mais il me semble préférable de chercher dans la religion locale, dans les traditions de l'Attique les noms des personnages secondaires, que le grand sculpteur avait représentés dans les angles. M. A. Michaëlis, dans son ouvrage d'ailleurs si complet, si instructif sur le Parthénon (3), s'est un peu écarté, ainsi que M. H. Brunn (4), des interprétations généralement admises, d'après Brondsted, K.-O. Müller, Millingen, etc. La découverte du vase de Crimée justifie les explications des illustres savants que je viens de nommer. M. Stephani a senti combien ces explications avaient de solidité, et c'est en suivant les traces de ces maîtres de la science qu'il a compris les sculptures de Phidias. Sa restitution du groupe central au fronton occidental du Parthénon (p. 142), quand on la compare avec celle qu'a donnée M. Overbeck, il y a quelques années (5), prouve quel parti il a su tirer de ses recherches et des rapprochements qu'il a faits avec la peinture tracée sur le vase nouvellement découvert.

(1) *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XL, 1868, tav. d'agg. E.

(2) Voy. la liste des auteurs qui ont proposé ces noms dans l'ouvrage de M. Michaëlis, *der Parthenon*, p. 180.

(3) *Der Parthenon*, Leipzig, 1871, in-8 avec un atlas in-folio.

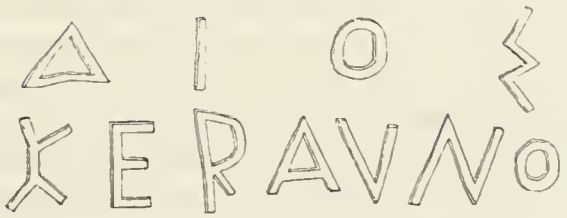
(4) *Die Bildwerke des Parthenon* dans les *Sitzungsberichte der k. b. Akademie der Wissenschaften zu München, philosoph. philolog. und hist. Classe*, 1874, Bd. II, p. 3 et suiv.

(5) *Berichte über die Verhandlungen der k. Sæchs. Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig*, 1868, p. 118.

LE

ZEUS KÉRAUNOS DE MANTINÉE

PAR M. PAUL FOUCART.



L'inscription, dont le fac-simile est reproduit ci-dessus, a été trouvée sur le territoire de Mantinée. Elle est gravée sur une plaque de pierre calcaire, dont la surface est à peine polie et dont le revers n'a pas même été dégrossi. Les lettres sont hautes de plus de quatre centimètres et très-lisibles; les traits sont épais et profonds.

L'emploi de l'alphabet archaïque, aussi bien que le mode de gravure, montre la haute antiquité du monument. La seule donnée précise pour en déterminer la date est la comparaison avec une autre inscription archaïque de Mantinée. Celle-ci contient une dédicace faite à Apollon de la dîme du butin; pour des raisons que j'ai développées ailleurs, elle doit être rapportée à la bataille que les Mantinéens livrèrent en 422 aux Tégéates et à leurs alliés (1). La forme plus gauche des caractères et la brièveté même de notre inscription indiquent une époque beaucoup plus ancienne, et on peut l'attribuer à la première moitié du cinquième siècle avant notre ère.

Il n'y a pas de doute sur la destination du monument et sur le sens

(1) Le Bas et Foucart, *Inscriptions du Péloponnèse*, n° 352 *b*.

de ces deux mots isolés Διὸς Κεραύνο(υ). Ils servent à désigner une enceinte sacrée ou un terrain appartenant à Zeus Keraunos. On peut en rapprocher deux textes analogues, gravés en grandes lettres archaïques sur des pierres à peine dégrossies. Le premier, trouvé en Acarnanie et publié par M. Heuzey, ne contient aussi que deux mots Διὸς, Ἀθάνας (1). Le second, qui est encore inédit, a été découvert par M. Lebègue dans la Mégaride. Ces plaques de pierre étaient fichées en terre sur la limite ou encastrées dans le mur de clôture du terrain qui appartenait au dieu.

C'est surtout pour la connaissance des religions les plus anciennes de la Grèce que cette courte inscription est d'un grand intérêt. Aussi haut qu'on puisse remonter dans la mythologie hellénique, on voit Zeus adoré, sous les épithètes de κεραύνιος, ἀστραπαῖος, βροντῶν, comme le maître de la foudre, faisant jaillir l'éclair et gronder le tonnerre. Dans les poésies d'Homère et d'Hésiode, la personnalité divine est déjà dégagée du phénomène physique : la foudre n'est pas Zeus, elle est son arme et son attribut.

Au contraire, pour les Arcadiens habitant la plaine de Mantinée, le dieu était encore identifié avec le phénomène physique; la Foudre ne leur apparaissait pas comme l'arme de Zeus, mais comme Zeus lui-même. L'inscription est du cinquième siècle, mais la conception religieuse, dont elle porte l'empreinte, est antérieure à l'époque homérique; elle nous reporte aux temps où les populations établies sur le sol de la Grèce rendaient les honneurs divins aux forces de la nature.

Le Zeus Keraunos de Mantinée est jusqu'ici un fait unique dans les religions helléniques. C'est seulement en Orient que l'on trouve la trace de cultes du même genre. Dans l'île de Chypre, le dieu Κεραύνιος et la déesse Κερασυνία de Cition (2) ont déjà perdu le caractère naturaliste du dieu-foudre; toutefois, ils semblent issus d'une divinité primitive réunissant les deux sexes et personnifiant la Foudre. Les inscriptions chypriotes attestent dans cette ville l'existence d'une divinité ignée et solaire, dans laquelle se personnifie plus spécialement l'action de la foudre; c'est Reshep-Khetz, transporté en Égypte par des colonies sé-

(1) Heuzey, *le Mont Olympe et l'Acarnanie*, n° 72.
(2) Le Bas et Waddington, *Inscriptions d'Asie Mineure*, n° 2739.

mitiques, sous le nom de Reshpou (1). D'autres textes, plus récemment découverts, ont fait connaître un dieu de même nature, Reshep-Mekal. Les Grecs d'Idalion l'assimilaient à Ἀπόλλων Ἀμυκλαῖος (2), sans autre raison peut-être que la ressemblance de sons entre *Mekal* et Ἀμυκλαῖος (3). Malheureusement, on n'a pas encore pu déterminer si le signe *foudre* des inscriptions de Cition avait la valeur du participe ou du substantif, si c'était un dieu foudroyant ou un dieu-foudre.

Une raison, étrangère à la philologie sémitique, me ferait néanmoins préférer cette dernière interprétation. Plusieurs inscriptions latines de l'époque impériale contiennent des dédicaces d'offrandes faites à Jupiter Fulmen et à Jupiter Fulgur. Ce dieu, inconnu à la bonne époque de la religion romaine, fut probablement emprunté à l'Orient, comme Jupiter Dolichenus, Casius et tant d'autres.

Ce dieu-foudre qui existait encore, sous l'empire, dans les religions orientales, me paraît dans des rapports de parenté étroits avec le Zeus Keraunos de Mantinée. Il n'est pas probable que les Arcadiens aient emprunté directement leur dieu aux cultes orientaux; c'est plutôt, je crois, un reste de la religion primitive que les tribus pélasgiques apportèrent de l'Orient dans le Péloponnèse. J'ai recueilli dans les inscriptions plusieurs autres faits qui indiquent une parenté religieuse entre les plus anciennes populations de l'Argolide, de l'Arcadie et de l'Achaïe et les tribus pélasgiques établies dans la Carie (4); mais il serait téméraire de vouloir formuler dès maintenant une conclusion générale.

S'il peut rester des doutes sur l'origine orientale du Zeus de Mantinée, un fait certain et intéressant résulte en tout cas de notre monument. C'est que le caractère naturaliste de la religion primitive s'était maintenu avec moins d'altération chez les Arcadiens, et qu'au cinquième siècle avant notre ère, on trouvait encore dans la plaine de

(1) De Vogüé, *Mélanges d'archéologie orientale*, p. 19, 79 et sv.

(2) Euting, *Sechs phœnikische Inschriften aus Idalion*. — Schrœder, *Bulletin de l'Académie de Berlin*, 1872, p. 335. — De Vogüé, *Journal asiatique, septième série*, t. V, p. 319.

(3) C'est ainsi que l'épithète de Μαγείρις donnée à Apollon dans deux inscriptions du temple de Pyla, ne peut être qu'une transcription d'une épithète chypriote, mal comprise par les Grecs. (Ceccaldi, *Revue archéol.*, 1874, p. 91 et 92.)

(4) Le Bas et Foucart, *Inscriptions du Péloponnèse*, notes du n° 259 *b* et n°s 352 *p*, 353.

Mantinée un reste des conceptions religieuses qui, depuis de longues années, avaient disparu dans les autres parties de la Grèce.

Hérodote avait déjà remarqué que l'influence religieuse des tribus pélasgiques avait duré jusqu'à son temps chez les populations du Péloponnèse que n'avait pas chassées l'invasion dorienne (II, 171). Le culte de Zeus Keraunos vient confirmer l'exactitude de son témoignage.

LE

PARTHÉNON DE NÉOPOLIS

PAR M. LÉON HEUZEY.

Au nombre des débris antiques que nous avons découverts, M. Daumet et moi, à Cavala, sur l'emplacement de Néopolis, en Thrace, se trouve, avec un élégant chapiteau ionique de style ancien, l'inscription suivante, qui mentionne dans cette ville un *Parthénon :*

ΑΠΟΛΛΟΦΑΝΗΣ	Ἀπολλοφάνης
ΝΕΩΚΟΡΟΣ	νεωκόρος
ΠΑΡΘΕΝΩΝΟ.	Παρθενῶνο[ς]
ΚΡΕΟΦΥΛΑΚΙΟΝ	κρεοφυλάκιον

Il était naturel de supposer que Néopolis, ville alliée des Athéniens et peut-être même colonisée par eux, possédait un temple qui était comme une succursale du Parthénon d'Athènes : c'est l'hypothèse que j'avais émise lorsque j'ai publié, en 1864, cette inscription, dans la première livraison de notre *Mission de Macédoine* (p. 21).

Depuis lors, un monument d'Athènes, publié seulement en 1872, est venu changer les termes de la question. Sur un charmant bas-relief, qui forme l'en-tête d'une convention entre le peuple athénien et la ville de Néopolis, les deux cités sont représentées par leurs divinités protectrices : Athéné, dans son costume de guerre, se penche familièrement pour serrer la main d'une toute jeune fille, vêtue d'une simple robe à repli et couronnée de l'antique polos; au-dessus de la jeune déesse, qui garde dans sa grâce naïve quelque chose de l'attitude des idoles archaïques, on lit le mot ΠΑΡΘΕΝΟΣ.

M. Richard Schöne a publié, en même temps que cette sculpture (*Bas-reliefs grecs des collections d'Athènes,* n° 48), une monnaie inédite de

Néopolis, qui porte exactement la même figure de jeune fille, tenant de l'une de ses mains une coupe et de l'autre une fleur; mais il n'a pas connu notre inscription, qui reçoit de ces faits une explication inattendue et qui les confirme par un témoignage tiré du sol même de la ville antique.

On ne peut douter que la Parthénos de Néopolis ne soit une déesse locale, et que le mot Παρθένων, s'écartant du sens qu'il prenait à Athènes, ne désigne particulièrement, dans notre inscription, le temple de cette divinité.

Le culte d'une déesse appelée simplement ἡ Παρθένος se rencontre sur les côtes de la Chersonèse Taurique et dans quelques îles de la mer Égée (1). M. Schöne y voit partout une même divinité, qui serait Artémis; mais, lorsque Strabon se refuse à identifier même celle de la Tauride avec l'Artémis bien connue dans ces parages, et qu'il se contente de dire : τὸ τῆς Παρθένου ἱερὸν, δαίμονός τινος, il paraît téméraire de vouloir être plus affirmatif que lui (2).

(1) Strabon, p. 308. Athénée, p. 653 *e*. *Éphémèris archéol.*, 1862, n° 229.

(2) Voir particulièrement, sur la légende de Coré dans la région de Néopolis, Appien, *Guerres civiles*, IV, 105; sur certaines formes archaïques d'Athéné, Pausanias, VII, 5, 9, et sur les diverses divinités que l'on identifiait avec la *Parthénos* zodiacle, Hygin, *Poetic. astron.*, 25.

Paris. — Imprimerie de Georges Chamerot, rue des Saints-Pères, 19.

MONUMENTS GRECS

PUBLIÉS

PAR L'ASSOCIATION POUR L'ENCOURAGEMENT DES ÉTUDES GRECQUES

EN FRANCE.

96° 5. 1876.

NOUVELLES RECHERCHES

SUR LES

TERRES CUITES GRECQUES

PAR M. LÉON HEUZEY.

I.

GROUPE DE DÉMÉTER ET DE CORÉ.

Parmi les opinions diverses, émises par les archéologues, pour expliquer la signification des graeieuses figurines de terre cuite que l'on trouve dans les tombeaux grecs, deux systèmes surtout sont en présence. Les partisans de l'ancienne éeole symbolique inclinent à y reconnaître exclusivement des divinités; ce n'est pour eux que le développement populaire des séries mythologiques dont les bronzes et les marbres offrent les types principaux. Ils se sont flattés d'y retrouver l'une après l'autre toutes les formes créées par les anciens

cultes locaux de la Grèce, et trop souvent ils ont cru avoir déterminé suffisamment ces petites figures, en leur appliquant quelques surnoms sacrés, rares et peu connus. Le peu de solidité de beaucoup de ces conjectures, le caractère souvent indécis et fugitif des créations légères sorties de la main des coroplastes grecs, ont produit de nos jours une réaction assez vive contre les interprétations mythologiques. Le système en faveur aujourd'hui, je dirai presque, l'opinion à la mode (car il ne faut pas se dissimuler qu'il y a aussi des modes dans la science), en arrive, par une exagération contraire, à vouloir bannir presque complétement les sujets religieux du cycle des figurines de terre cuite (1). A la place des divinités aux multiples surnoms, les descriptions nouvelles, sans se mettre en frais de recherches érudites, se contentent de nous montrer, ici « une courtisane à la coiffure tapageuse », là « une dame du monde légèrement vêtue », ou bien « une jeune fille de bonne famille avec une expression modeste ». Pour caractériser cet ordre de représentations, on emprunte même très-improprement, comme nous le montrerons plus loin, au langage de l'art moderne le nom de *sujets de genre*.

A dire le vrai, quand il s'agit d'une étude aussi peu avancée que l'est encore celle des terres cuites grecques, la bonne méthode n'est pas de commencer par chercher une explication générale, qui embrasse l'ensemble des monuments connus. Ce qu'il convient de faire tout d'abord, c'est de comparer avec soin et sans parti pris les sujets analogues et de former ainsi un certain nombre de groupes naturels, dont la signification se dégage en quelque sorte d'elle-même, par le seul rapprochement des représentations mieux caractérisées que les autres. Telle est la marche que j'ai suivie dans un précédent travail, à propos de l'une des séries de figurines les plus nombreuses et les plus indécises à première vue, celle des femmes voilées (2). Tout en admettant que beaucoup de ces figures ont pu prendre à la longue

(1) C'est la thèse soutenue par M. Otto Luders, *Bulletin de l'Institut de correspondance archéologique*, 1874, p. 122, et par M. Olivier Rayet, *les Terres cuites de Tanagre*, dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1875. Les articles de M. Rayet sont très-bien faits et remplis de renseignements utiles, mais les conclusions de l'auteur me paraissent beaucoup trop négatives.

(2) Voir, dans les *Monuments Grecs* de 1873 et de 1874, le travail intitulé *Recherches sur les figures de femmes voilées*.

un caractère plus ou moins indéterminé, j'ai prouvé, je crois, que le point de départ de la représentation devait être cherché dans les petites idoles archaïques de déesses voilées, que d'anciens rites funéraires prescrivaient de déposer auprès des morts. J'ai montré ensuite que, même pour les figurines voilées du style le plus dégagé, il y avait plusieurs types qu'il était impossible d'expliquer comme des représentations de la vie commune et qui se rattachaient au cycle des mêmes divinités des tombeaux, particulièrement à celui de Déméter. Par cette démonstration, je ne suis pas rentré, comme on voudrait le faire croire, dans les rangs des partisans du symbolisme à outrance : j'ai pris simplement position entre les deux systèmes dont je parlais tout à l'heure, disposé à combattre ce qu'ils ont l'un et l'autre d'exclusif et de trop absolu.

Mon opinion, si réservée qu'elle fût, ne pouvait manquer d'être vivement contestée par les partisans des sujets de genre. Je ne vois pas cependant que l'on ait même essayé d'interpréter par les usages courants des anciens Grecs les motifs que j'ai déclarés inexplicables autrement que par les données mythologiques. Un petit groupe surtout m'avait frappé, et j'en avais tiré mon principal argument pour faire rentrer les femmes voilées dans la classe des sujets religieux. Dans ce groupe, que ceux qui regardent avec attention nos planches n'ont peut-être pas oublié, la figure voilée est accompagnée d'une autre femme couronnée de feuillage et de fruits, qui s'appuie avec un tendre abandon sur l'épaule de sa compagne et qui rappelle invinciblement à l'esprit la réunion de Déméter et de sa fille, sous les formes italiennes de Cérès et de Libéra (1). On pouvait seulement regretter que ce curieux monument n'eût pas été trouvé en Grèce et qu'il appartînt au déclin de la céramique grecque, tel qu'il s'est produit dans l'Italie hellénisée. Cependant il est rare, comme je l'ai montré ailleurs, qu'une terre cuite italo-grecque ne procède pas d'un type original créé par les coroplastes de la Grèce propre (2). Or, on va voir, par l'exemple d'un monument récemment découvert, que cette loi

(1) *Monuments Grecs*, 1874, pl. 1, fig. A. pl. 3 du tirage à part.

(2) *Un groupe de Praxitèle d'après les figurines de terre cuite*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1875.

s'est vérifiée pour le groupe de la femme voilée associée à une autre figure, comme pour d'autres représentations.

Le merveilleux groupe de terre cuite que reproduit cette année la première Planche de nos *Monuments* a été trouvé en Grèce ; d'après les indications qui me sont parvenues, il proviendrait de Corinthe. Il présente tous les caractères du travail grec le plus libre et le plus élégant et procède de la même école d'art que les meilleures figurines de Tanagre, comme il est facile d'en juger par l'excellente gravure de M. Achille Jacquet. Nous y retrouvons exactement le motif du petit groupe italien ; mais ce motif est rendu avec toute la supériorité du goût hellénique. La figure voilée, enveloppée et serrée dans ses fines draperies, forme un piquant contraste avec l'attitude plus abandonnée de sa jeune compagne, qui appuie gracieusement le bras droit sur son épaule. Celle-ci a laissé glisser son manteau jusqu'à sa ceinture. Sa tête, couverte comme l'est souvent celle des jeunes filles grecques, de l'une de ces coiffes légères que l'on appelait κεκρύφαλος, n'est pas couronnée des feuilles du lierre ou de la vigne. Ces attributs bachiques de la Libéra italienne sont remplacés par une pomme, que la jeune femme tient dans ses doigts effilés, et que l'artiste a marquée en dessous d'un léger renfoncement, pour montrer que c'est un fruit, et non une balle, comme en tiennent parfois d'autres figurines. Tel est bien le costume, tels sont les attributs que la belle époque de l'art prêtait souvent à la fille de Déméter, avant que le syncrétisme des temps postérieurs n'eût osé la désigner ouvertement comme l'épouse de Bacchus.

On pourrait objecter que les épaules et la poitrine de cette seconde figure paraissent nues ; mais un examen attentif du monument démontre que c'est là une fausse apparence. D'abord le bas de la tunique, qui passe sous le manteau et qui descend jusque sur les pieds, suffirait pour prouver que le vêtement intérieur devait couvrir également le haut du corps. Les figures de femmes grecques sont représentées quelquefois vêtues du seul manteau, qui les enveloppe plus ou moins ; mais jamais on ne leur voit porter sous ce manteau une sorte de jupon ou de tunique dépassée jusqu'à la ceinture. Ici d'ailleurs le sein conserve encore quelques écailles du rose vif, dont

sont peints les vêtements des deux figures, nuance très-facile à distinguer du ton de chair employé pour colorer le nu ; il faut en conclure que la couleur venait réparer l'effacement du modelé délicat, qui aurait dû marquer sur la poitrine l'épaisseur de l'étoffe. La tunique de cette figure était en effet peinte en rose, ainsi que la bordure de son manteau, dont le fond était bleu clair. Quant à la figure voilée, les deux pièces de son costume, tunique et manteau servant de voile, étaient roses l'une et l'autre et sans bordures. Bien que les modeleurs de figurines se servissent de la couleur avec beaucoup de liberté et de fantaisie, on peut remarquer que ces nuances gaies ne sont pas en désaccord avec le sentiment d'un groupe qui représentait l'heureuse réunion de la mère et de la fille.

Il n'est pas inutile d'ajouter que l'authenticité de ce petit monument est incontestable. J'ai pu le retourner à loisir entre mes mains, le sonder, l'examiner de toutes les manières. On n'y trouve aucune de ces parties rajoutées, aucune de ces retouches au pinceau, par lesquelles les marchands d'Athènes gâtent trop souvent les plus belles pièces. Les deux têtes, la main droite qui tient la pomme sont intactes et sans la moindre fêlure. Il ne manque absolument que les doigts à la main gauche de la femme non voilée. Les deux figures, moulées ensemble, ne forment qu'un même morceau de terre cuite, percé d'un seul trou d'évent et parfaitement solide dans toutes ses parties.

Le caractère mythologique des deux figures ainsi réunies est incontestable, et je défie que l'on en donne une explication satisfaisante par les usages de la vie privée. Sans doute, il n'est pas impossible d'imaginer d'autres groupes composés de deux déesses. On pourrait faire de la figure voilée une Perséphone, de l'autre une Aphrodite, et penser à la réconciliation de ces divinités après leur dispute au sujet d'Adonis. Peut-être même quelque mythologue songera-t-il aux deux Aphrodites, opposées parfois l'une à l'autre comme deux déesses différentes. Je rappellerai à ce propos que j'ai réservé expressément une place, dans le cycle des figures qui portent le voile, à l'Aphrodite voilée, *capite obnupto* (1), adorée déjà très-anciennement à Sparte sous

(1) Macrobe, *Saturnales*, ch. 21.

le nom de Morpho : Ἐπίκλησις μὲν δὴ τῆς Ἀφροδίτης ἐστὶν ἡ Μορφώ, κάθηται δὲ καλύπτραν ... ἔχουσα (1). Mais de pareils sujets seraient des raretés mythologiques, tandis qu'il s'agit ici d'un groupe consacré par la tradition de la sculpture antique. Je ne m'arrête pas davantage aux couples que l'on pourrait former avec les déesses des Saisons ou avec quelques divinités analogues, telles que Damia et Auxésia, parce que le rapport de ces formes secondaires avec les grandes figures de Déméter et de Coré est généralement admis. C'est en effet au groupe populaire des deux Grandes Déesses qu'il faut en revenir comme à l'explication qui s'impose naturellement à l'esprit. L'art grec n'avait pu manquer de s'emparer du magnifique motif sculptural que lui préparait la légende, lorsqu'elle montrait la mère et la fille se retrouvant, après leur cruelle séparation, et se tenant embrassées tout un jour, ἀμφαγαπαζόμεναι, dans un même sentiment de joie et de tendresse.

Ὡς τότε μὲν πρόπαν ἦμαρ, ὁμόφρονα θυμὸν ἔχουσαι,
Πολλὰ μάλ' ἀλλήλων κραδίην καὶ θυμὸν ἴαινον
Ἀμφαγαπαζόμεναι, ἀχέων δ' ἀπεπαύετο θυμός,
Γηθοσύνας δὲ δέχοντο παρ' ἀλλήλων, ἔδιδόν τε (2).

Le geste familier par lequel l'une des figures appuie sa main sur l'épaule de l'autre est la traduction plastique du sentiment de tendre affection célébré par le poëte. On retrouve cette attitude, au fronton oriental du Parthénon, dans les deux figures de femmes assises côte à côte, que l'opinion la plus générale a reconnues avec raison pour les déesses d'Éleusis : l'une d'elles, probablement Déméter, tenait un sceptre, et Coré avait la main sur l'épaule de sa mère. Dans un célèbre groupe, érigé en Arcadie et fait d'un seul bloc de marbre colossal, comme pour mieux marquer l'intime union des deux déesses, c'était Déméter, suivant Pausanias, qui appuyait la main sur l'épaule de

(1) Pausanias, III, 15, 11. — M. François Lenormant pense à tort (*Gazette archéologique*, vol. I, p. 99, note 2) que j'ai négligé ce type, au sujet duquel j'ai fait au contraire des réserves expresses (*Monuments Grecs*, 1874, p. 22, note 1 ; tirage à part, pages 39 et 40, note 1).

(2) *Hymne homérique à Déméter*, v. 434.

Despœna, la Coré arcadienne : Ἡ μὲν οὖν Δημήτηρ..... τὴν.. ἑτέραν χεῖρα ἐπιβέβληκεν ἐπὶ τὴν Δέσποιναν (1). On rencontre fréquemment, parmi les terres cuites grecques de Kition, dans l'île de Chypre, un petit groupe d'un beau style hiératique, représentant deux déesses assises de front, sur un même siége, reconnaissables à leurs hautes couronnes, formées de corbeilles d'osier tressé, que recouvre en arrière un voile unique; là encore Déméter tient son bras appuyé sur l'épaule de sa fille, caractérisée par le symbole de la fleur. Les grandes terres cuites gréco-italiennes, d'Ardée, au musée du Louvre, nous montrent aussi deux déesses assises sur un même trône et se tenant mutuellement enlacées par leurs bras passés sur leurs épaules. Un groupe archaïque, trouvé au même endroit, confirme le caractère traditionnel de cet arrangement : en effet les deux femmes enlacées et assises s'y retrouvent, également coiffées du *calathos*, comme à Chypre, et l'une d'elles tient une pomme, ce qui nous ramène toujours au couple divin de Déméter et de Coré.

Les deux déesses sont représentées debout, dans un petit groupe de la Cyrénaïque, où l'une des figures, sans être voilée, est beaucoup plus enveloppée que l'autre. On doit rattacher à cette série un autre groupe de la même provenance, qui distingue nettement, par l'inégalité de la taille, la fille de sa mère appuyée sur elle; les deux têtes sont couronnées de fleurs. Ces deux groupes font partie des collections du Louvre (2). Il n'est pas jusqu'aux miroirs à inscriptions étrusques, décorés de sujets empruntés à la mythologie grecque, qui ne reproduisent le sujet des deux déesses qui s'embrassent : l'une d'elles tient une pomme, comme dans la terre cuite de Corinthe, et se trouve désignée par le mot *Alpnu*, que l'on a reconnu, par la comparaison avec d'autres compositions, où il figure, pour le nom étrusque de Coré (3).

Il faut rapprocher aussi du sujet qui nous occupe, malgré quelques différences, un admirable groupe de terre cuite d'Athènes, du plus

(1) Pausanias, VIII, 37, 4.

(2) N^os^ d'entrée MN, 942, et MN, 605.

(3) E. Gerhard, *Etruskische Spiegel*, 324 et 324 *b*, cf. 323. Comparez la lettre à M. de Witte, *Revue Archéologique*, 1865, vol. XI, p. 234.

beau style grec, publié par Stackelberg (1); ici la figure voilée est moins enveloppée que dans le petit groupe de Corinthe, et sa compagne, accoudée sur son épaule, se rapproche du type d'Aphrodite par le miroir qu'elle tient à la main et par sa poitrine à moitié découverte; derrière les deux figures se dresse, sur une colonne, l'idole d'une déesse archaïque.

Mais rien ne montre mieux la haute antiquité du groupe des deux déesses qu'un petit monument du Louvre, représenté ci-dessus; il provient de la nécropole de Camiros, dans l'île de Rhodes. Les deux figures y sont grossièrement formées par une seule plaque ou *galette* de terre cuite, sans aucune division, comme si elles n'avaient qu'un seul corps, surmonté de deux têtes et muni seulement de deux bras; les têtes, coiffées encore à l'égyptienne, sont d'un type archaïque très-ancien et nous reportent aux premiers essais du modelage chez

(1) Stackelberg, *Graber der Griechen*, pl. 69.

les Grecs asiatiques. Rien n'est plus instructif que de mesurer la distance parcourue par l'art, entre cette galette presque informe et le groupe si vivant de Corinthe. L'une est pourtant sortie de l'autre; le sujet de la réunion des Grandes Déesses tenait une telle place dans les croyances mythologiques des Hellènes, que la religion l'avait imposé à l'art dès sa naissance.

Cette longue série de monuments achèvera, je l'espère, de démontrer aux plus rebelles la nécessité de laisser une grande place aux représentations religieuses parmi les figurines de terre cuite, même à l'époque où l'art grec, amoureux de la grâce, s'est complu à leur donner les allures les plus libres et les plus familières. Mes confrères de l'Association des Études Grecques me pardonneront d'être revenu sur un sujet que j'avais déjà traité dans un article précédent; mais le petit groupe que nous publions m'offrait une preuve si éclatante en faveur de l'opinion que j'avais soutenue, que je leur devais à eux-mêmes de ne pas la négliger. Ils y gagnent de connaître une des créations les plus intéressantes assurément et les mieux réussies de l'art populaire des anciens coroplastes.

II.

Les Cueilleuses de fleurs et les Joueuses d'osselets.

Je voudrais maintenant examiner une autre série de figurines, dont l'étude nous conduira à des résultats assez différents de ceux qui viennent d'être énoncés, mais sans nous faire rencontrer cependant de véritables sujets de genre. Parmi les terres cuites qui attirent le plus vivement l'attention par la grâce familière des attitudes, on aura certainement remarqué des figures de jeunes femmes, qui se tiennent repliées sur elles-mêmes, les jambes inégalement écartées, et souvent même un genou posé sur le sol; elles y appuient aussi ordinairement une de leurs mains ou la dirigent vers la terre, comme pour y saisir quelque objet. Les modeleurs grecs ont tiré de cette pose complexe un grand nombre de motifs, plus élégants les uns que les autres, et qui sont autant de variations d'un même thème plastique.

Quel est au juste le sujet de ces petites images et dans quelle action sont-elles représentées ? C'est une question pour laquelle les partisans des interprétations mythologiques avaient une réponse toute prête. Ils devaient penser naturellement à la scène célèbre de la légende de Déméter, où Coré cueille des fleurs dans la prairie de Nysa, avant son enlèvement par Hadès :

Ἄνθεα τ'αἰνυμένην, ῥόδα καὶ κρόκον ἠδ' ἴα καλά (1).

Ce sujet, consacré dans les fêtes religieuses, sous le nom d'ἀνθολογία, a été souvent traité par les anciens; il est surtout sculpté, comme allégorie funéraire, sur toute une classe de sarcophages (2). Or, dans ces représentations, la déesse cueillant des fleurs est figurée d'ordinaire avec l'attitude demi-agenouillée qui se retrouve dans les terres cuites qui nous occupent. C'est là, il faut l'avouer, un rapprochement d'une valeur scientifique très-sérieuse. Dernièrement la *Gazette archéologique* a publiée une figurine bien connue et justement admirée de cette classe; elle a été donnée au Cabinet des médailles par M. de Janzé et provient de la Cyrénaïque; l'auteur de l'article, M. Léon Fivel, a présenté les raisons qui plaident en faveur de l'interprétation par le mythe de Coré (3).

Cependant une signification toute différente est prêtée par d'autres archéologues à des figurines qui présentent une étroite ressemblance avec celles dont il vient d'être question. Sur une petite monnaie d'argent de Kiérion, Millingen a constaté, je crois, le premier, près d'une jeune fille agenouillée de la sorte, la présence d'un osselet; M. Ferdinand Bompois, dans un récent mémoire, consacré aux monnaies de la même ville thessalienne, a confirmé le jugement de Millingen (4). Le *Bulletin de l'Institut de Correspondance archéologique* a signalé aussi, en 1866, la découverte faite à Canosa d'un petit groupe de terre cuite,

(1) *Hymne homérique à Déméter*, v. 6.

(2) Richard Förster. *Der Raub und die Rückkehr der Persephone*, p. 159-201.

(3) *Gazette archéologique*, 1876, pl. 8, p. 22. — Dans une grande figurine athénienne du même genre, Stackelberg (n° 64) voit Déméter frappant le sol.

(4) Millingen, *Ancient coins of Greek cities*, pl. III, 12, 13. C. Bompois, *Observations sur didrachme inédit de Ciérium*, figures 2, 3, 4, 5, 6.

où deux figures de ce genre sont placées en face l'une de l'autre, sur une seule plinthe; près du groupe, on avait recueilli un très-petit osselet en terre dorée, qui s'en était détaché (1). Il est donc hors de doute que des joueuses d'osselets, sujet très-aimé des artistes anciens, étaient volontiers représentées, au nombre des petites images que les coroplastes façonnaient pour être placées dans les tombeaux, et beaucoup de figures, dans la classe que nous étudions, se prêtent par leur attitude à cette interprétation plus familière.

Nous nous trouvons ainsi placés, pour des représentations semblables ou presque semblables, entre deux sujets tout différents, l'un mythologique, l'autre qui semble appartenir aux usages courants de la vie grecque. Est-ce à dire qu'il soit nécessaire de choisir absolument entre l'un ou l'autre, de se prononcer pour les joueuses d'osselets contre les cueilleuses de fleurs, et de mettre toute la série sous une même étiquette? Je ne le crois pas, et le petit monument, que représente le n° 1 de notre Planche II, est une preuve convaincante de la liberté qu'il faut savoir conserver en pareille matière.

Ce n'est pas une figurine proprement dite, mais un vase en forme de figurine; cet objet provient certainement de la Grèce et faisait partie d'un lot de petits vases du même genre, trouvés tous, m'a-t-on assuré, dans les fouilles de la nécropole de Tanagre. La figure est celle d'une jeune femme accroupie, dont la pose et l'ajustement reproduisent trait pour trait, bien que dans des proportions moindres, le type de la terre cuite de Janzé, où l'on a cru reconnaître Coré cueillant des fleurs. La seule différence, différence capitale il est vrai, est dans le mouvement de la main droite, qui se relève et tient une grappe de raisin. Le revers du vase est brisé en plusieurs morceaux, qu'un restaurateur assez maladroit a rajustés avec du plâtre : l'anse et le goulot qui manquaient ont dû être empruntés à un autre petit vase antique; mais la partie antérieure, qui comprend toute la figure, est d'une seule pièce et très-

(1) *Bulletin de l'Institut de correspondance archéologique,* année 1866, p. 218. Cf. R. Schöne, *Griechische Reliefs*, pl. 37, fig. 144, et p. 68. — Mon travail était déjà arrêté dans sa forme et dans ses conclusions, lorsque ce monument, qui appartient au British Museum, a été publié par la *Gazette Archéologique* (deuxième année, 3e livraison, p. 93), avec un article de M. A. S. Murray.

bien conservée. Comme il était important de s'assurer du fait, j'ai sondé minutieusement toutes les parties : la grappe et la main qui la tient, l'autre bras, la tête légèrement inclinée et tournée de côté, ne forment qu'un tout avec le corps et sont d'une exécution antique des plus fines.

Il est impossible de songer ici à une joueuse d'osselets. Au lieu d'une cueilleuse de fleurs, nous avons une cueilleuse de raisin, une vendangeuse : c'est une action analogue et qui s'accommode naturellement d'une attitude presque identique. Les autres petits vases du même lot, qu'il m'a été donné de voir tous réunis, représentent pour la plupart des figures de Bacchus enfant ou adolescent, couronné de lierre, assis ou couché à demi et tenant aussi la grappe de raisin. On est par là autorisé à reconnaître dans la figure de femme correspondante une nymphe ou une déesse bachique, une de ces compagnes de Bacchus, dont les noms sont multiples et variables en Grèce, mais dont le type a été nettement dessiné par les artistes. Ce sera, si l'on veut, une Ariadne, une Sémélé, ou mieux, à cause du rapport direct avec le fruit de la vigne, une Érigone. J'ai vu, dans une collection privée, une autre figurine de femme exactement du même modèle, mais un peu plus grande que la précédente, ce qui empêche de supposer un surmoulage : accroupie comme les figures que nous venons de décrire, au lieu de tenir une grappe de raisin, elle cherche à soulever une amphore, ce qui la classe aussi parmi les femmes du thiase divin de Bacchus.

S'il est un fait démontré par l'étude technique des figurines de terre cuite, c'est que les coroplastes, lorsqu'ils avaient trouvé un motif qui plaisait au goût du public, s'amusaient à le varier et à le faire passer par des sujets différents, en modifiant légèrement les attributs ou quelque détail secondaire du mouvement. Cet usage, bien constaté, suffirait pour mettre les archéologues en défiance contre les interprétations trop absolues. Il faut en conclure que le sujet de Coré cueillant des fleurs, ne s'accordant pas moins que les autres avec l'attitude caractéristique de la série de figures que nous étudions, ne saurait être exclu par les joueuses d'osselets, et qu'il a droit à être classé parmi les explications possibles et raisonnables de cette famille de représentations,

bien que l'on n'en ait pas encore trouvé d'exemple où les fleurs soient directement figurées.

La figurine de Tanagre, que représente le n° 2 de notre Planche, est de celles qui restent douteuses entre les deux classes de représentations. Une jeune fille, le genou droit posé sur le sol, allonge la main vers la terre, qu'elle touche de ses doigts assemblés. La base sur laquelle elle repose ne présente en cet endroit qu'un renflement très-peu distinct, qui peut également bien marquer la place d'un groupe d'osselets ou quelque fleur cachée dans l'herbe, comme serait une touffe de ces violettes qui, suivant une tradition, avaient plus que toutes les autres fleurs attiré dans le piége la fille de Déméter (1). La tête souriante et attentive s'incline sur un cou flexible; la tunique, en glissant le long du bras, a découvert le sein droit, tandis que la main gauche reste enveloppée dans le manteau. Les couleurs sont bien conservées : un ton de chair uniforme indique les parties nues; les yeux sont bleus, les cheveux d'un brun rouge, et les deux pièces du vêtement offrent également une nuance violette très-délicate. Ce qui est surtout digne d'attention dans cette figure, c'est le style. L'ampleur des épaules, le modelé simple et large du torse rappellent les traditions de l'école de Phidias; le vêtement, drapé à plis serrés, présente même encore une de ces chutes symétriques de draperie qu'affectionnaient les artistes de l'époque archaïque. On remarquera aussi que l'artiste n'a pas donné aux saillies toute la valeur qu'elles devraient avoir dans une figurine de ronde-bosse. La cuisse gauche, qui vient en avant, paraîtrait beaucoup trop courte, si l'on n'admettait un de ces raccourcis qui sont de règle dans le bas-relief. En réalité la figure a été traitée un peu comme une applique, ainsi qu'il est facile d'en juger par la suppression presque complète du revers. On sait que ces compromis entre l'apparence et la réalité se retrouvent dans quelques-unes des plus belles sculptures de la haute époque hellénique, par exemple dans les Parques du fronton oriental du Parthénon. Notre terre cuite, qu'elle représente ou non une joueuse d'osselets, offre donc un exemple relativement ancien du motif que nous étudions et le fait remonter jusqu'aux plus

(1) Pausanias, IX, 31, 9.

beaux temps de l'art. Cette remarquable figurine fait partie des collections du Louvre.

Pour le n° 3 de la même Planche, que l'on peut voir également au Louvre et qui provient aussi de Tanagre, aucune hésitation n'est permise : rien dans la pose ni dans les attributs de cette figurine ne peut convenir à une cueilleuse de fleurs. Les jambes repliées sous elle, le regard fixé sur le sol, mais le coude droit ramené en arrière, elle éveille plutôt dans l'esprit l'idée d'une joueuse qui s'apprête à jeter les dés ou les osselets. La vivacité enjouée de la physionomie et de l'attitude s'accordent avec une action de ce genre et nous reportent en même temps à l'époque où l'art grec était parvenu au sentiment le plus exquis du naturel et de la grâce. Il est surtout impossible d'expliquer par l'action de cueillir des fleurs le petit sac peint en rouge vif, que la jeune fille laisse pendre contre son genou gauche, non plus que l'autre objet plus difficile à déterminer, qu'elle tient dans la main droite : c'est une sorte de courte tige, arrondie en arrière, et percée d'un trou à sa partie antérieure. Quelques observations sont nécessaires pour que nous puissions nous rendre compte du véritable usage de ces deux accessoires.

Le petit sac oblong est un des objets les plus communément placés entre les mains des figurines de Tanagre. Depuis longtemps, la présence du même attribut dans la main d'une figurine accroupie de la collection Campana m'a fait soupçonner le véritable caractère de ces représentations. Il est tenu par des jeunes filles, mais plus souvent encore par une classe très-nombreuse de jeunes enfants assis, couronnés de lierre, portant des masques ou d'autres emblèmes. On serait tenté d'y reconnaître une bourse comme celle de Mercure, si ce symbole romain du dieu des marchands n'était étranger à l'Hermès hellénique (1). M. Rayet, que l'on a souvent l'occasion de nommer à propos des terres cuites grecques, a pensé au filet dans lequel les enfants portent leur balle à jouer : une figurine de la collection de M. Barre porte un long filet tordu, à l'extrémité duquel on reconnaît

(1) Les quelques figurines de Tanagre dans lesquelles j'ai proposé de reconnaître Hermès enfant ne portent pas ce symbole. Voyez à ce sujet *Revue Archéologique*, octobre 1873, p. 333.

nettement la forme sphérique de la balle, ce qui ne l'empêche pas de tenir de l'autre main le petit sac en question, d'une courbure plus molle et plus irrégulière; il est donc nécessaire de distinguer les deux objets et de leur attribuer un usage différent. D'un autre côté, le même petit sac, qui semble plutôt gonflé par le poids de plusieurs petits objets, que tendu par un seul objet d'une forme déterminée, figure quelquefois sur les vases peints au nombre des cadeaux d'amour offerts aux jeunes garçons : en voici un exemple bien caractérisé, d'après une coupe du Louvre, signée du peintre Hiéron.

Gerhard a pensé, à propos d'une représentation semblable, que c'était une bourse; mais on sait que l'étrange galanterie qui avait cours dans l'ancienne société grecque avait ses délicatesses et réprouvait les dons d'argent. En conséquence, je crois que cet attribut est simplement un sac qui servait à serrer de menus jouets, comme les osselets ou les dés : un pareil cadeau est bien à sa place parmi les autres légers présents, tels que lièvres ou coqs de combat, qui sont figurés sur la coupe

d'Hiéron et qui tous se rapportent aux amusements ordinaires de la jeunesse grecque.

L'autre objet tenu par la main droite de notre figurine donne lieu à une conclusion semblable. M. Rayet possède un second exemplaire de la même figure, sorti sans doute du même moule que l'exemplaire du musée; seulement l'objet qu'elle tient, attribut rajouté après le moulage, y prend la forme et le volume d'un petit cylindre. Il faut se rappeler que les anciens ne jouaient pas aux osselets, ainsi que nous, uniquement avec la main; ils les jetaient souvent, comme nous faisons les dés, à l'aide d'un cornet, en grec φιμός. Il y a encore les mots καμός, κάθιον, φορμίσκος, κόσκινον, *fritillus*, qui semblent désigner des variétés du même instrument. Je pense que c'est un cornet de ce genre que le modeleur a voulu représenter : le peu d'espace laissé entre les doigts fermés l'aura forcé à donner à cet accessoire délicat une forme abrégée et très-imparfaite, qui est une indication, plutôt qu'une représentation de l'objet.

Ainsi les attributs s'accordent avec l'attitude et le geste pour caractériser une joueuse d'osselets, et l'on ne peut douter que ce genre de représentations n'ait tenu aussi une assez grande place parmi les terres cuites funéraires des nécropoles helléniques. Ces faits sembleraient, au premier abord, donner gain de cause aux partisans des sujets de genre. Pourquoi les coroplastes n'auraient-ils pas représenté des jeuenses d'osselets, quand la grande sculpture en offre plusieurs exemples et quand Polyclète avait lui-même composé le groupe des Ἀστραγαλίζοντες? La difficulté est toujours d'expliquer la raison qui faisait placer de pareilles représentations auprès des morts. D'ailleurs, dans l'ignorance où nous sommes de ce qu'étaient au juste les *Joueurs d'osselets* de Polyclète, et avant de transformer ce grand artiste en un sculpteur de genre, il est prudent de passer en revue quelques-unes des représentations célèbres, qui nous sont restées du jeu d'osselets chez les anciens.

Philostrate, parmi les peintures qu'il prétend avoir vues à Naples, en décrit une qu'il intitule Ἀθύροντες, *les Joueurs*, et qu'il aurait pu nommer

(1) Pline, *Histoire Naturelle*, XXXIV, 8, 19, Cf. Lewezow, dans l'*Amalthea*, I, 4, p. 159-197.

aussi bien Ἀστραγαλίζοντες, car il s'agit de joueurs d'osselets. C'était, pensera-t-on, quelque tableau de genre? Nullement : cette scène, tirée des *Argonautiques* d'Apollonius de Rhodes, montrait le jeune dieu Éros et le petit Ganymède, jouant avec des osselets d'or, dans le palais de l'Olympe. Nous citons de préférence les vers du poëte, paraphrasés par Philostrate (1) :

.... Ἀμφ' ἀστραγάλοισι δὲ τώ γε
Χρυσείοις, ἅτε κοῦροι ὁμήθεες, ἐψιόωντο.

Près des joueurs se tenaient trois déesses, Héra, Athéné et Aphrodite, qui demandaient à Éros de venir enflammer le cœur de Médée d'un violent amour pour Jason. Pour engager le folâtre enfant, qui gagnait, à quitter sa partie, elles lui promettaient un autre jouet, une balle bleue, aux coutures invisibles, aux spirales d'or. Et d'où venait cette balle merveilleuse? Les déesses l'avaient prise parmi les joujoux de Zeus, qui lui-même l'avait reçue autrefois de sa nourrice Adrastée, lorsqu'il s'ébattait auprès d'elle, dans l'antre du mont Ida :

Καὶ μέν τοι ὀπάσαιμι Διὸς περικαλλὲς ἄθυρμα.
Κεῖνο τό οἱ ποίησε φίλη τροφὸς Ἀδρήστεια,
Ἄντρῳ ἐν Ἰδαίῳ ἔτι νήπια κουρίζοντι,
Σφαῖραν εὐτρόχαλον, ... (2).

Ainsi voilà les jeunes Olympiens, les dieux enfants, qui sont représentés comme passionnés pour le jeu d'osselets, et le maître des dieux lui-même nous est donné, dans ses tendres années, comme un joueur de balle. On ne s'étonnera pas que l'un des anciens simulacres des Grâces, à Élis, eût un osselet à la main, comme symbole de la gaieté et de la jeunesse, ce que les Grecs disaient d'un seul mot, παιδία (3). De même, les savants n'ont pas hésité à reconnaître dans la joueuse d'osselets de Kiérion la nymphe locale Arné. Une autre nymphe thessalienne,

(1) Apollonius, *Argonautiques*, III, 8, 117. — Philostrate le jeune, IX.
(2) Id., id., 8, 132.
(3) Pausanias, VI, 24, 6.

Larissa, n'était-elle pas représentée aussi par la légende comme se noyant au moment où elle jouait à la balle sur la rive du fleuve Pénée? Les Grecs ne craignaient pas de convier à ces jeux enfantins les héros et même les dieux.

Il est vrai que le tableau décrit par Philostrate n'a peut-être jamais été peint et qu'il est permis d'en imputer la familiarité au goût affecté de la poésie alexandrine. Cependant il existe encore aujourd'hui, dans la même ville de Naples, une représentation antique bien connue du jeu d'osselets : c'est un léger dessin sur une plaque de marbre, retrouvé à Résina, sous les cendres du Vésuve, et signé d'un nom d'artiste grec, Alexandre d'Athènes (1). Ici deux jeunes filles, dans une attitude analogue à celle des figurines de terre cuite, font sauter les osselets sur leurs doigts agiles; dans le fond du tableau, deux femmes et une autre jeune fille se tiennent debout. Supposez que les inscriptions qui accompagnent cette gracieuse composition soient effacées : personne, je le déclare, pas même le défenseur le plus obstiné du symbolisme, n'eût jamais songé à y chercher un sujet mythologique. Eh bien, l'on aurait eu tort, et l'on se serait gravement mépris sur la pensée des anciens. Les deux femmes debout s'appellent Niobé et Artémis; les joueuses d'osselets ont aussi leurs noms écrits à côté d'elles; ce sont deux Niobides, deux de ces victimes infortunées qui bientôt vont périr sous les flèches d'Artémis.

Pourquoi avoir fait des filles de Niobé des joueuses d'osselets? est-ce pure fantaisie de la part de l'artiste? Quelques archéologues y ont vu l'expression d'un symbolisme profond; à leurs yeux, le jeu d'osselets est un signe de la mort prématurée, une sorte d'augure des funestes hasards du destin : voilà proprement l'abus des interprétations symboliques. L'effet cherché par l'artiste est beaucoup plus simple et plus naturel : c'est un effet de contraste, une opposition pittoresque, qui fait ressortir la vie heureuse et insouciante de ces jeunes filles, au moment où la mort va les prendre; c'est le prélude de l'action sanglante, prélude que les Grecs, avec leur fine sensibilité, trouvaient plus émouvant que l'action même. Pour la même raison, une peinture de Pompéi (2)

(1) *Pitture d' Ercolano*, I, pl. 1. *Museo Borbonico*, XV, pl. 48.
(2) *Museo Borbonico*, V, 23. Raoul-Rochette : *Choix de peintures de Pompéi*, pl. 20.

a figuré aussi les jeunes enfants de Médée jouant aux osselets, au moment où leur mère, la main sur son épée, va prononcer leur arrêt de mort ; l'artiste nous intéresse doublement à eux en nous offrant le tableau de leur innocente quiétude, et rien n'était plus propre que le jeu des osselets à montrer ce calme parfait de l'âme enfantine, exempte de tout chagrin et de toute crainte. J'appelle l'attention du lecteur sur ces idées, parce que nous y trouverons enfin, par la comparaison avec l'une des grandes œuvres d'art de la Grèce, l'explication de nos figurines de terre cuite.

On ne reprochera pas à la représentation dont nous allons parler maintenant de ne pas appartenir à la haute époque hellénique, ou de sortir du cercle des sujets funéraires. Elle faisait partie de la vaste composition des Enfers, que le peintre Polygnote, contemporain de Phidias, avait tracée sur l'un des murs de la Lesché de Delphes. Là, parmi les habitants de la région infernale, il avait figuré deux jeunes filles couronnées de fleurs et jouant aux osselets ; leurs noms étaient aussi inscrits auprès d'elles ; c'étaient Clytié et Cameirò, les filles de Pandareus : Πολύγνωτος δὲ κόρας τε ἐστεφανωμένας ἄνθεσι καὶ παιζούσας ἔγραψεν ἀστραγάλοις (1). On connaît ces vierges légendaires, comblées de tous les dons par les déesses immortelles, mais que les Harpyes avaient subitement enlevées ; elles étaient pour les Grecs, dès le temps de l'épopée homérique, l'image d'une vie tranchée dans sa fleur. Entre leurs mains, les osselets exprimaient la même idée que dans celles des Niobides : seulement, au lieu de la quiétude avant la mort, ils montraient la vie joyeuse et paisible de l'enfance se continuant jusque dans les Enfers, pour les innocentes victimes de la destinée. Le peintre n'avait pas craint d'emprunter un motif gracieux à la vie familière ; mais il s'en faut qu'une pareille représentation puisse être considérée comme une scène de la vie commune et comme un sujet de genre. C'était un sujet mythologique et religieux au premier chef : le lien qui le rattachait aux croyances des Grecs sur la vie future, et par là au culte des morts, est visible. Voilà pourquoi l'on plaçait dans les tombeaux antiques la représentation de ce jeu.

(1) Pausanias, X, 30, 2. Cf. Homère, *Odyssée*, XX, 66.

La preuve que nous ne forçons pas la pensée de l'artiste en lui prêtant cette intention poétique et morale, c'est qu'il avait représenté encore d'autres jeux dans son tableau des Enfers. Si les jeunes filles s'y divertissaient avec des osselets, dans une autre partie de la même composition, les guerriers étaient peints jouant aux dés, κύβοις χρώμενοι παιδίᾳ. D'ailleurs, ceux qui se refuseraient à entendre le langage des monuments figurés, écouteront au moins la voix d'un poëte contemporain, la grande voix de Pindare, dans un de ces *thrènes* que l'on chantait aux funérailles (1). Au milieu du brillant tableau des félicités de l'autre monde, après avoir décrit l'éclat du soleil souterrain et les prairies empourprées des roses, il n'hésite pas, lui aussi, à citer, parmi les plaisirs des bienheureux, cette espèce de jeu de dames ou d'échecs que les Grecs appelaient πεσσοί, pour bien marquer que les demeures infernales sont un lieu de récréation et d'agréable loisir :

Καὶ τοὶ μὲν ἵπποις γυμνασίοις τε, τοὶ δὲ πεσσοῖς,
Τοὶ δε φορμίγγεσι τέρπονται, παρὰ δέ σφισι
Εὐανθὴς ἅπας τέθαλεν ὄλβος (2).

C'était sous ces formes naïves, mais précises, que les plus beaux génies de la Grèce, dès le commencement du siècle de Périclès, aimaient à représenter les choses de la mort.

De leur côté, les peintres céramistes ont reproduit assez souvent, sur les vases grecs, le tableau des Enfers. On y voit les dieux du monde souterrain, entourés de personnages mythiques, qui symbolisent les châtiments ou les récompenses de l'autre vie. Un de ces vases, publié par le *Bulletin archéologique* de Naples (3), nous montre, au-dessus de la scène compliquée du supplice des Danaïdes, le groupe de Pluton et de Perséphone, et, tout près de la déesse, une jeune femme assise, dans une attitude pleine d'abandon ; ses pieds reposent sur un gazon fleuri, et, dans sa main, appuyée sur ses genoux, elle tient une balle. La représentation m'a paru si démonstrative pour le sujet des jeux

(1) Pausanias, X, 31, 1.
(2) Pindare, éd. Mommsen, *fragm.* X, 1, 4.
(3) *Bolletino archeologico napolitano*, nuova serie. Vol. III, 1855, pl. 3.

élyséens, que je l'ai fait reproduire ici dans le texte. C'est toujours le même genre de symboles empruntés aux amusements de la jeunesse. On a reconnu, avec beaucoup de vraisemblance, dans cette figure, Hypermnestre, la seule des Danaïdes qui eût sauvé son mari; l'image de son repos et de ses jeux était opposée au labeur éternel de ses coupables sœurs.

Je rappellerai en passant que les figures de sphéristes ou de jeunes femmes tenant des balles sont presque aussi fréquentes parmi les terres cuites grecques, que celles des joueuses d'osselets. Ceci nous livre le secret d'une représentation, encore inexpliquée, qui décorait la table chryséléphantine, où l'on déposait les couronnes des vainqueurs, à l'Olympie. Colotès, l'auteur de cet ouvrage, avait figuré, sur l'un des côtés, les divinités infernales et, parmi elles, deux nymphes, dont l'une portait une clef, l'autre une balle: Τῇδε Πλούτων καὶ Διόνυσος, Περσεφόνῃ τε καὶ Νύμφαι, σφαῖραν ἡ ἑτέρα φέρουσα ἡ δὲ κλεῖδα (1). Ces nymphes de l'Hadès, avec leurs attributs contraires, disaient haute-

(1) Pausanias, V, 20, 3.

ment que, si l'Enfer était un lieu fermé, c'était aussi un séjour de délassement et de douce quiétude.

L'enchaînement logique des exemples que j'ai cités me conduit, sur un point particulier, à des conclusions très-voisines des idées que M. Ravaisson exposait récemment, avec toute l'autorité de sa science et de sa pensée, à propos des représentations de la vie future chez les anciens (1). Cependant, même sur ce point, je suis beaucoup moins disposé que mon savant maître et ami à quitter le terrain de la mythologie, ou tout au moins de la légende, pour reconnaître, dans les figurines funéraires, de simples images des morts héroïsés. Il est certain que les morts étaient appelés à prendre part aux plaisirs du monde souterrain; mais il faut se reporter aux exemples que nous avons énumérés et ne pas oublier que l'art grec aimait à personnifier ces jeux de l'autre vie par des types consacrés. C'étaient des nymphes de l'Hadès, des héroïnes de la fable ou des êtres légendaires, choisis tout exprès, comme ces filles de Pandareus, dont les gracieuses images, dessinées par Polygnote, furent sans doute le premier modèle des nombreuses figures de joueuses d'osselets que l'on trouve dans les tombeaux. Les dieux des régions infernales devaient eux-mêmes prendre part à ces amusements. Ainsi le dieu-enfant du monde souterrain, le petit Bacchus ou Iacchus, dont Aristophane faisait déjà un joyeux danseur, conduisant la ronde des bienheureux, n'était pas un joueur d'osselets moins passionné qu'Éros dans l'Olympe ; ce jeu est spécialement nommé, avec la toupie et la balle, parmi les séductions qui l'avaient fait tomber entre les mains des Titans : *Ut, occupatus puerilibus ludicris, distractus ab Titanibus Liber sit....., cujus rei testimonium suis prodidit in carminibus vates Thracius : Talos, speculum, turbines, volubiles rotulas et teretes pilas* (2). On sait que la poésie orphique avait répandu cette légende en Grèce dès le temps de Pisistrate (3). Aussi,

(1) Dans le mémoire intitulé *le Monument de Myrrhine*, publié par la *Gazette archéologique*, et dans un travail beaucoup plus étendu, dont la lecture a été commencée à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

(2) Arnobe, *Adversus Gentes*, V, p. 169. Cf. Clément d'Alexandrie, *Cohortatio*, p. 15, 8, où ces jeux sont donnés comme des σύμβολα bachiques.

(3) Pausanias, VIII, 37, 5.

lorsque je rencontre parmi les figurines de Tanagre les nombreuses images d'un enfant assis, couronné de lierre, tenant dans ses mains, avec le masque bachique, le sac à osselets, ne puis-je m'empêcher de croire que c'est, même sans supposer aucune allusion directe à l'histoire des Titans, une des formes de ce Bacchus enfant, dont on peut compter par centaines les représentations retrouvées dans les sépultures antiques. Plus que tout autre dieu, il était désigné pour présider aux jeux de ceux qui vivent sous la terre.

Tout démontre que la conception, légère sans doute, mais gracieuse et touchante, qui représentait les félicités de l'autre monde sous la forme des jeux de l'enfance, fut de bonne heure populaire en Grèce. Je sais bien que, de nos jours, certains esprits répugnent singulièrement à admettre la diffusion, dans la société hellénique, des idées qui se rapportent à la vie future. Peut-être a-t-on nui à ces croyances en voulant trop les faire passer pour des dogmes profonds, fruit de tout un système de méditations savantes et cachées, tandis qu'elles s'accordaient naturellement avec le caractère riant et poétique de la religion des Hellènes. Les érudits qui se sont occupés de l'histoire des doctrines religieuses chez les anciens, comme M. Maury, dans ses *Religions de la Grèce antique,* M. Vinet, dans son étude sur les *Paradis profanes,* ont tous constaté le progrès qui transforma assez tôt l'antique Élysée, brumeux et morose, des temps homériques en un lieu de délices. Virgile attribuait directement cette conception à l'ancienne Grèce, et les vers célèbres où il détourne son héros des illusions de la félicité infernale, sont la protestation ironique d'une époque de doute, contre les idées dont l'art et la poésie des Grecs avaient rempli le monde antique :

> ..... *Nec te sperent Tartara regem,...*
> *Quamvis Elysios miretur Græcia campos*
> *Nec repetita sequi curet Proserpina matrem* (1).

Le poëte nous apprend que la Grèce était même allée jusqu'à modi-

(1) Virgile, *Géorgiques*, I, 37, éd. Benoist, et le commentaire de Servius.

fier dans ce sens la légende fondamentale de Déméter. Vainement la déesse descendait-elle de sa personne dans les Enfers, pour en rappeler sa fille : Coré restait sourde à la voix maternelle. Les commentateurs anciens ont très-bien expliqué cette nouvelle forme, probablement orphique, de la tradition grecque, lorsqu'ils disent : *Nec veniebat ad eam filia præ loci amore,* et aussi : *Ad admirationem Elysiorum posuit, quod matri prolati sunt.* Ce qui retenait Coré sous la terre, ce n'était plus, comme dans l'hymne homérique, le mystérieux pépin de grenade, mais la beauté même de ces lieux enchanteurs, les plaisirs dont ils étaient remplis et dont elle-même assurément prenait sa part.

Après ces réflexions, il me paraît de plus en plus difficile de classer les charmantes figures que nous venons d'étudier, parmi les représentations de la vie privée et surtout parmi les sujets de genre, quand bien même on ne réussirait pas à leur trouver toujours un nom mythologique précis. En bon français, le *genre* est l'opposé du *style,* et, jusqu'à un certain point, les deux termes s'excluent. Nos petites joueuses d'osselets, malgré la légèreté du travail et le peu de valeur de la matière, sont des figures symboliques et religieuses, et la grâce qui les anime ne détruit pas en elles la haute distinction du style. Cela tient à un principe de l'art grec, que l'on ne saurait trop rappeler aux modernes. Les artistes grecs ne cessaient jamais de s'inspirer de la vie familière, et, lorsqu'ils y trouvaient des motifs heureux, ils aimaient à les faire passer dans le domaine du grand art, en les élevant jusqu'à la vie héroïque ou divine. Ils les purifiaient ainsi de toute vulgarité, et s'en servaient pour tempérer la sévérité de leurs conceptions les plus graves.

LE

TRIOMPHE D'HERCULE

CARICATURE GRECQUE

D'APRÈS UN VASE DE LA CYRÉNAIQUE

PAR M. GEORGES PERROT.

I.

Chez les Grecs, la poésie est née bien avant les arts du dessin; c'est par elle qu'ont été créés ces dieux de l'Olympe qui, dans leur variété, ne sont autre chose que les plus nobles caractères de la nature humaine, distingués les uns des autres et représentés chacun par un être qui possède ce caractère au suprême degré. L'antiquité elle-même avait signalé ce phénomène, cette avance prise par la poésie sur la plastique : « Ce sont Homère et Hésiode, dit Hérodote, qui ont exposé aux Grecs la naissance des dieux, qui ont donné aux dieux les noms qu'ils portent, qui ont fixé leurs honneurs et leurs attributions, *qui ont déterminé leurs formes* (1). » Ces formes, c'est le ciseau et le pinceau des grands artistes du cinquième et du quatrième siècle avant notre ère qui les ont douées d'une réalité sensible. Pendant plusieurs siècles, ces figures, évoquées par le génie des poëtes, n'avaient pas cessé de hanter et de charmer l'imagination des Grecs; semblables à de légers et brillants fantômes, elles avaient flotté devant leurs yeux entre ciel et terre. C'est en s'imprimant dans une matière, marbre ou terre cuite, surface colorée d'une muraille ou d'un vase, qu'elles se sont comme condensées en

(1) II. 53. εἴδεα αὐτῶν σημήναντες.

des corps solides et durables, qu'elles ont pris les traits sous lesquels elles s'imposent encore aujourd'hui à l'esprit et à la main de l'artiste dès qu'il prétend exprimer des idées générales sous forme concrète, et représenter les différents modes de notre être par des images dont le sens soit clair pour tous les esprits cultivés. Sans doute, même réduite à ce rôle, la part du peintre et du sculpteur grec est encore bien belle dans l'œuvre commune. S'ils n'ont eu, pour ainsi parler, qu'à remplir le contour des esquisses autrefois tracées par les *aèdes* et par leurs glorieux héritiers, avec quelle sûreté de main n'y ont-ils pas mis les jeux de l'ombre et de la lumière, toutes les finesses d'un modelé savant! Il n'en est pas moins vrai que ni Polygnote ni Phidias, ni Zeuxis ni Praxitèle n'ont créé un seul type divin qui fût nouveau, que la poésie n'ait point suggéré et comme prêté à la plastique.

Ce n'est point ici le lieu d'insister; nous n'avons pas à montrer comment ces maîtres ont compris et traduit dans leur langue les vers d'Homère et des autres chantres épiques et lyriques, comment Phidias, chargé par les Éléens d'offrir à la Grèce tout entière, dans son temple le plus auguste, l'image du premier de ses dieux nationaux, s'est inspiré du Jupiter d'Homère et en a rendu la majesté suprême. Ce n'est pas du grand art, de l'art classique et sérieux que nous nous occupons en ce moment; d'ailleurs, l'étroit rapport de filiation qui le rattache à l'épopée, après avoir été aperçu chez les anciens, par les artistes eux-mêmes aussi bien que par les critiques, a été mis en lumière, chez les modernes, par tous les historiens de l'art. Ce qui est beaucoup moins connu, parce qu'ici les monuments sont bien moins nombreux et qu'ils ont bien moins attiré l'attention, c'est la relation de même nature qui relie au drame satyrique et à la comédie ceux des ouvrages de l'art grec qui se rapprochent plus ou moins de ce que nous appelons *la caricature*.

II.

Nous laisserons à d'autres la tâche délicate d'analyser, après Aristote (1), les causes du rire, et de définir le comique, le grotesque, la

(1) *Poétique*, V. « La comédie est... l'imitation du mauvais, mais non du mauvais quel

caricature; quelques difficultés qu'ils présentent à l'analyse philosophique, ces termes offrent à tous les esprits des idées suffisamment claires, ou du moins leur rappellent un certain ordre de sensations et une certaine catégorie d'œuvres d'art. Nous ne nous arrêterons pas non plus à prouver que les Grecs ont vivement senti le comique et qu'ils lui ont fait une part considérable dans l'œuvre de leur imagination, dans ces tableaux de la vie humaine que se complaît à tracer et à varier en mille manières le génie des peuples civilisés. Pour ce qui est de la poésie, il suffit de nommer Aristophane et d'avertir que ses onze pièces sont le seul débris qui nous reste de tout un genre perdu, de l'ancienne et de la moyenne comédie, auxquelles tenait de si près le drame satyrique. A ne regarder qu'au nombre, c'est bien peu, quand on songe à la prodigieuse fécondité des poëtes comiques qui, pendant plus de deux siècles, firent monter leurs acteurs sur la scène du théâtre de Bacchus, dans les Grandes Dionysies ou dans les Lénéennes; elles suffisent pourtant à nous indiquer quelle place tenait dans la vie et comme dans l'hygiène morale des Athéniens cette jouissance du franc rire et de la bouffonnerie, de la moquerie effrénée. Les représentations comiques étaient une sorte de carnaval qui durait quelques heures dans l'année; c'était comme une ardente et courte orgie où l'homme, échappant au joug de toutes les conventions sociales, de toutes les contraintes, de tous les respects imposés par l'éducation, les mœurs et les lois, satisfaisait ce besoin de joie bruyante et presque animale que nous sentons tous, à certains moments, au dedans de nous-mêmes. Le peuple riait alors de ses vices et de ses instincts naturels les plus grossiers, qu'il se plaisait à voir étalés devant lui avec une impudeur naïve; il riait de sa majesté et de son propre pouvoir, dont il était d'ordinaire si jaloux; il riait de ses dieux; il se saturait pour plusieurs mois de gaieté et de folie.

Ensuite, tout rentrait dans l'ordre; les fumées de cette légère ivresse se dissipaient en laissant l'esprit plus alerte et plus dispos, au lieu de l'alourdir comme celle du vin. Une fois sorti de cet accès,

qu'il soit, puisque le ridicule n'en est qu'une partie. En effet, ce qui est ridicule, c'est une faute ou une difformité qui n'est ni douloureuse ni destructive; tel est, par exemple, un visage hideux et contourné, mais sans souffrance. » Trad. Egger.

l'homme redevenait, il est vrai, ce qu'il était auparavant, il retombait sous le joug de toutes les conventions sociales, il reprenait docilement ses habitudes, ses préjugés, ses croyances de la veille; mais, par le naturel effet de ces plaisirs qu'il avait si vivement goûtés, il n'en demeurait pas moins très-apte et très-enclin à se replacer, le moment venu, dans cette même situation d'esprit; aussi, dans l'intervalle, restait-il très-disposé à jouir de tout ce qui lui rappellerait les libertés et le joyeux entrain de ces heures trop vite écoulées. La comédie avait hérité de l'ïambe primitif et populaire, de celui qui, pendant plusieurs siècles, abandonné aux caprices et aux hasards de l'improvisation, avait retenti, du haut des tréteaux dressés pour la circonstance, dans les fêtes de village et de quartier. La raillerie de ses poëtes était autrement réfléchie que la verve étourdie de ces plaisants de carrefour; elle visait bien plus haut et portait bien plus loin; elle avait donc encore développé et avivé dans les esprits le sens du ridicule, elle leur avait appris à ne pas moins étudier l'homme dans sa bassesse que dans sa grandeur, à en faire le tour et à le regarder sous tous ses aspects. Comme toute étoffe d'une trame un peu compliquée, les choses de la vie ont leur endroit et leur envers, leur côté spécieux où tout est bien ordonné, flatteur à l'œil et au toucher, lisse et brillant, puis leur autre côté, celui qui ne semble pas fait pour être montré. Tout y paraît inégal et brouillé; mais, dans cette confusion même, se trahissent, pour qui sait voir, les ingénieux artifices au moyen desquels ont été obtenus les élégants dessins et les couleurs harmonieuses de la face qui s'étale en pleine lumière et qui cherche les regards. Ce dont s'amuse et dont nous amuse le génie comique, de quelque manière qu'il traduise sa pensée, c'est toujours cet envers des sentiments et des idées, des caractères et des passions, c'est tout ce que l'éducation, les convenances et le respect humain travaillent à couvrir et à déguiser sous de belles apparences et des dehors pompeux, c'est tout ce que nous prétendons cacher aux autres et nous dissimuler à nous-mêmes. Sans la comédie, l'homme serait dupe, dupe de ses semblables, dupe de lui-même, de sa propre hypocrisie ou, si l'on veut, de sa propre illusion.

Du moment où les Grecs, dans les fêtes de Bacchus, avaient marqué à la comédie sa place auprès de la tragédie, du moment où ils goû-

taient Aristophane autant qu'Eschyle ou Sophocle, il était difficile que leur art ne présentât pas le même contraste. Avec certaines différences qui tiennent aux conditions particulières des arts plastiques, la caricature est à l'art noble et sérieux ce que la comédie est à la tragédie; elle répond aux mêmes besoins de notre intelligence et voit les choses sous le même jour. Comment donc la Grèce, qui n'a pas moins excellé dans la comédie que dans la tragédie, aurait-elle été incapable de mettre l'ébauchoir ou le pinceau au service de l'esprit qui s'égaye des travers et des vices, des défauts physiques et moraux de l'espèce humaine? L'art grec ne devait point présenter cette lacune; on pouvait, par induction, l'affirmer hardiment, avant même d'avoir assez étudié les monuments pour être en mesure de fournir la preuve de cette assertion.

Ce n'est point de ce côté que s'est tournée, dans le cours du siècle dernier, l'attention des premiers archéologues qui aient essayé de faire connaître aux modernes l'histoire de l'art antique; de là le préjugé, encore répandu dans beaucoup d'esprits cultivés, que le véritable art grec, celui des siècles classiques, aurait eu une répugnance marquée pour toutes les scènes bouffonnes et grotesques, pour toutes les formes qui n'auraient pas présenté un caractère marqué de noblesse et de beauté. On a été conduit ainsi à ne vouloir reconnaître, dans ceux des ouvrages de l'art ancien qui paraissaient destinés à provoquer le rire par la peinture de la laideur et de la difformité, que des produits d'un goût déjà corrompu, de l'art italiote et gréco-romain; on a affirmé que le siècle de Périclès n'avait pas connu la caricature (1). Il y a là tout au moins une exagération et un malentendu; mais il est facile d'en signaler l'origine. Au début de ces études, l'attention a été surtout attirée par les monuments de la sculpture antique, par ceux qui

(1) Chassang, *la Caricature et le Grotesque dans la poésie et l'art des Grecs* : « Il est trop certain qu'il ne nous est rien resté en ce genre qui puisse être rapporté au siècle de Périclès; tout ce que nous avons est d'une époque relativement récente; *nous l'avons tiré des villes romaines d'Herculanum et de Pompéi.* » La seconde partie de cette proposition, celle que nous avons soulignée, est manifestement inexacte, comme le prouvent des monuments que cite M. Chassang lui-même dans la dernière partie de son travail, qui est plein d'ailleurs d'observations très-justes. Il se trouve dans le volume intitulé : *le Spiritualisme et l'Idéal dans l'art et la poésie des Grecs*. Paris, Didier, 1868, in 8°.

décoraient jadis les temples des dieux, les places publiques et les édifices civils des villes, les palais des grands, les bibliothèques, les tombeaux. Avec les statues de marbre ou de bronze, avec les bas-reliefs, on a surtout étudié ces camées et ces pierres gravées qui reproduisaient dans des proportions réduites les chefs-d'œuvre des plus illustres artistes, puis ces monnaies, où l'image d'une divinité protectrice de la cité, et plus tard l'image du prince qui gouvernait le royaume, devaient frapper par leur élégance sévère ou par leur majesté, et donner ainsi une haute idée de l'État qui avait marqué de son emblème officiel ce lingot de métal. Ces ouvrages ne pouvaient nous montrer que la recherche passionnée des formes les plus pures et les plus nobles. En vertu même de leur destination, intailles et médailles relevaient de la statuaire, et, dans un cadre plus restreint, en imitaient de leur mieux les procédés et le style. Or, bien avant que personne songeât à raisonner sur l'esthétique, les Grecs, devinant avec une secrète et délicate pénétration les lois de l'art, avaient compris que la statuaire répugnait par nature à l'imitation, à la reproduction de la laideur. La statuaire se propose pour objet de rendre la figure humaine dans ses dimensions vraies, parfois dans des dimensions encore agrandies, en vue de l'effet et de la décoration architecturale. Par les matières qu'elle emploie, telles que le marbre ou le bronze, elle semble se proposer d'assurer aux corps qu'elle crée une immortalité ou tout au moins une longue durée, à laquelle ne peuvent prétendre les modèles qu'elle copie, les éphémères générations des hommes. Ce qu'elle veut disputer au temps et fixer dans son œuvre, c'est ce qui ne se rencontre chez l'individu que par exception et par parties et ne dure chez lui que l'espace d'un moment; c'est ce que l'esprit arrive à concevoir et à dégager de la vie par d'attentives et minutieuses comparaisons; c'est la noblesse des lignes et l'harmonie des proportions; c'est la forme parfaite, qui diffère suivant le sexe, suivant l'âge, suivant d'autres circonstances variables; c'est, pour tout dire en un mot, cet idéal que la nature paraît travailler à réaliser dans les êtres sans nombre qui sortent de ses mains, effort où elle échoue presque toujours par quelque côté et ne semble que bien rarement remporter un succès complet. Là où elle y réussit le mieux, nous avons cette beauté dont le charme touche même

les esprits les plus grossiers, mais que l'artiste étudie avec amour et discernement tout à la fois, pour la faire vivre à jamais dans des types choisis où l'humanité se reconnaît et s'admire. Dans la plupart des cas, des accidents de tout genre empêchent l'infatigable ouvrière d'amener son œuvre à la perfection qu'elle poursuit; suivant qu'elle en reste plus ou moins loin, elle s'en tient à la médiocrité, ou bien elle tombe jusque dans la laideur et la difformité. Ces accidents, ce sont comme des défaillances et des méprises de la puissance créatrice; se représente-t-on le statuaire s'acharnant à les imprimer et à les durcir dans l'éternité du marbre? Ils y seraient d'ailleurs bien plus choquants que dans la nature même, où ils sont souvent atténués par la mobilité de la couleur et le rapide éclair de l'expression, que la statuaire ne peut essayer de rendre sans sortir de son domaine et forcer ses moyens.

La statuaire proprement dite, celle qui employait le marbre et le bronze pour produire des figures de grandeur naturelle, n'a donc jamais cherché, chez les Grecs, à provoquer le rire par la reproduction volontaire de la laideur et de la difformité. Il en a certainement été de même pour la peinture à fresque qui décorait les parois des palais et des portiques, ainsi que pour les grands tableaux de chevalet. Il y a quelque chose de bizarre et de choquant dans l'idée d'épuiser, pour imiter la laideur, toutes les finesses d'un dessin et d'un modelé savant, toute cette habileté que l'artiste a conquise au prix d'un long et opiniâtre labeur. Aussi, chez les modernes comme chez les anciens, la caricature peinte, la caricature traitée comme un tableau, n'a-t-elle jamais eu de succès; elle a toujours paru déplaisante. La peinture, bien plus que la statuaire, admet ce que nous appelons *le genre,* c'est-à-dire les scènes de la vie commune retracées sans que l'artiste cherche à les ennoblir en leur donnant un caractère héroïque ou religieux; mais elle résiste à la charge bouffonne et grotesque. La tentative de franchir cette limite, risquée d'abord par Pauson dès le cinquième siècle (1), paraît avoir été reprise par quelques peintres de l'époque des

(1) Pauson, contemporain de Socrate et d'Aristophane, peignait, nous dit Aristote, les hommes *plus laids* (*Poét.*, II : χείρους) qu'ils ne sont, tandis que Polygnote les représentait *plus beaux que nature*, et Denys *tels qu'ils sont*. Aristote ne parle de ces peintures de Pauson qu'avec une répugnance marquée et les trouve mauvaises à regarder pour la jeunesse (*Po-*

successeurs d'Alexandre (1); mais, malgré le bruit qu'elle fit, elle ne semble pas avoir eu un réel succès ni avoir été très-imitée. Pline et Varron nous permettent d'affirmer que la plupart de ceux qui, vers cette époque, cultivèrent ce genre, eurent soin de tenir leurs figures dans de petites proportions, comme le feront, dans les temps modernes, les Téniers et les Van Ostade (2).

Il y a toute une catégorie d'ouvrages où la matière employée et les proportions adoptées semblent indiquer tout d'abord que l'artiste s'intéresse à la forme vivante pour elle-même et pour sa beauté propre, qu'il va se servir de toutes les ressources du dessin et de la couleur pour lutter contre la nature et réaliser cette perfection dont les éléments épars lui sont fournis par les individus qu'il observe. Dans un ouvrage qui s'annonce ainsi, l'apparition inattendue de la laideur a toujours causé, causera toujours une surprise désagréable; on en veut à la laideur de se substituer à la beauté et d'imposer à l'artiste le soin minutieux du détail, d'usurper des égards auxquels elle n'a pas droit. La science du modelé, le fini de l'exécution ne font que rendre plus sensibles les défauts de la figure et les multiplier en quelque sorte par eux-mêmes. Ce qui a d'abord frappé les yeux des modernes, lorsqu'ils ont commencé à étudier les monuments de l'art grec, c'est ce genre d'ouvrages où la caricature, en vertu du principe que nous venons d'établir, ne pouvait trouver sa place. Voilà comment on a été conduit à se faire de l'art grec une idée incomplète; on lui a assigné des limites qu'il n'avait point connues, on se l'est figuré moins humain et moins richement varié que ne l'a été la poésie grecque, comme si

lit., VIII, ch. 3). Aristophane, à plusieurs reprises, parle de Pauson comme d'un pauvre hère qui mourait de faim. (*Fêtes de Cérès*, v. 949; *Plutus*, v. 602.)

(1) C'était bien, autant que nous pouvons en juger, une caricature peinte, semblable à celles que nous voyons sur les vases, que le tableau de Ctésiloque dont nous parle Pline (XXXV, 140) : « Ctésiloque, disciple d'Apelles, se rendit célèbre par un tableau burlesque de Jupiter accouchant de Bacchus, ayant une mitre sur la tête, et criant comme une femme au milieu des déesses qui faisaient l'office d'accoucheuses. » Athénée mentionne aussi (VIII, 346) un certain Cléanthe de Corinthe, dont la date est d'ailleurs inconnue, et qui peignit Jupiter en couches de Minerve, auquel Neptune apporte un thon.

(2) « Calliclès, dit Pline (XXXV, 113), a fait de petits ouvrages. Calatès traita en petit des sujets plaisants (*comicis tabellis*). » Cf. Varron, fr. 236, ed. Bipont. : « Calliclès s'est rendu illustre par ses tableaux grands de quatre doigts. »

la poésie et la plastique n'avaient pas été les manifestations différentes d'une même âme, d'un même génie.

C'est que si la statuaire et la grande peinture ou peinture d'histoire ont été la plus haute et la plus noble forme de l'art grec, elles ne le renferment pourtant pas tout entier, et sont bien loin d'avoir épuisé sa puissance créatrice. A côté de l'art des Phidias, des Praxitèle et des Lysippe et de celui des Polygnote, des Zeuxis et des Apelle, il y a tout un art dont les débris, longtemps négligés ou traités comme de simples curiosités, commencent aujourd'hui à se payer au poids de l'or, et forment déjà dans nos musées des séries qui charment l'artiste et provoquent les recherches des savants. Cet art, c'est celui que l'on pourrait, dans un certain sens, appeler *l'art industriel;* en effet, ses ouvrages étaient destinés à orner et à embellir tous ces objets dont se compose l'appareil et le mobilier nécessaire de la vie privée chez un peuple civilisé, très-raffiné d'instincts et de goûts; de plus, ils étaient produits, en très-grand nombre et d'après des types qui se répétaient indéfiniment, par des artistes dont la plupart avaient en vue le salaire plutôt que la gloire et ne signaient pas leurs œuvres; enfin, ils faisaient la matière d'un commerce très-actif et très-étendu. D'autre part, la Grèce ignorait ces procédés mécaniques dont le rôle devient chez nous plus important de jour en jour, grâce aux progrès de la science; l'ouvrier gardait donc bien plus de liberté pour introduire des variantes personnelles, marques de son caprice et de son goût particulier, dans l'œuvre qu'il exécutait d'après un modèle connu. Dans ce sens, on peut dire que l'antiquité ne connaissait pas la ligne de démarcation qui sépare chez nous l'artisan de l'artiste, ou du moins que cette frontière, toujours si difficile à tracer, passait bien en arrière des points qui la déterminent aujourd'hui. Il y avait, dans l'art industriel, plus d'art proprement dit et moins d'industrie.

Cet art, c'est celui des céramistes auxquels nous devons les vases peints et les figurines ou les bas-reliefs de terre cuite; c'est celui des ciseleurs et des fondeurs qui ont décoré les cistes de mariage, les miroirs et tant de meubles et d'ustensiles variés dont nous recueillons pieusement les moindres restes; c'est celui des bijoutiers et des orfévres dont nous avons peine, malgré toute notre science, à imiter les

procédés; c'est enfin celui de ces peintres d'ornements et de figures dont le pinceau rapide égayait et colorait, dans l'intérieur des maisons, ces surfaces que recouvrent aujourd'hui, dans nos demeures, des tentures d'étoffe ou de papier. Un trait commun à toutes ces formes secondaires de l'art, c'est que, sauf de rares exceptions, la figure humaine, au lieu d'y être reproduite de grandeur naturelle, y est toujours réduite et comme abrégée. Partout là, grâce au caractère plus ou moins sommaire de cette représentation, la caricature pouvait donc trouver place sans choquer le goût; aussi n'en est-elle point absente, comme le prouvent de nombreux monuments que, depuis quelques années, on a commencé à comparer et à expliquer en les rapprochant les uns des autres (1). En quelques pages agréables, qui sont loin d'épuiser le sujet, M. Gebhart a très-bien montré comment, dans la petite peinture, le genre allait souvent jusqu'aux dernières limites de la bouffonnerie et du grotesque (2). Les mêmes observations s'appliqueraient à ce qu'on pourrait appeler, par analogie, la petite sculpture. Dans n'importe quel musée, jetez les yeux sur une collection de vases de terres cuites, sur une suite de rhytons ou sur une série de petits bronzes, et vous serez frappé de trouver là, à côté d'objets qui, par la noblesse du style, vous rappellent les plus pures traditions de la statuaire, des figures et des groupes d'un tout autre caractère, où se donne libre carrière une verve satirique et moqueuse, parfois grossière jusqu'à l'indépendance. Ici ce sont des difformités physiques qu'il exa-

(1) Un des savants qui ont fait connaître le plus grand nombre de ces monuments inspirés par la comédie, c'est F. Wieseler. Son œuvre capitale est intitulée : *Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern*. Göttingen, 1851, petit in-fol.

Voir encore de lui : *Monumenti scenici*. (*Annales de l'Institut de corr. arch.*, XXV, 1853, p. 33 et suiv., *ibid.*, 1871, p. 97 et suiv.)

On pourra consulter encore : Panofka, *Parodien. und Caricaturen* (dans les Mémoires de l'Académie de Berlin, 1851, in-4°, 3 planches).

Ch. Lenormant, *Quæstio cur Plato Aristophanem in convivium induxerit*, in 4°, 1838.

Lenormant et de Witte, *Élite des monuments céramographiques*, t. I, p. 93, note 3 (où se trouvent réunies beaucoup d'indications), t. II, pl. 61, et pl. 94 et t. III, pl. 40.

Champfleury, *Histoire de la caricature antique*, in-12, 1867, 2e édition. Il y a de l'esprit dans ce petit livre, mais quelque exagération dans la manière de présenter une thèse vraie. Les citations sont d'ailleurs faites avec une négligence qui empêche souvent de les vérifier, de retrouver les monuments allégués.

(2) *Essai sur la peinture de genre dans l'antiquité* (extrait des Archives des missions scientifiques et littéraires, t. V, 2e série, 1868, in-8°.

gère, comme la longueur du nez ou son insuffisance, la largeur de la bouche, l'épaisseur d'une lèvre pendante ; ce sont des types inférieurs, comme celui du nègre, dont il s'amuse à outrer les traits caractéristiques. Ailleurs il prête à l'homme la tête ou les membres de l'animal, ou à celui-ci le costume et les occupations de l'homme, et il trouve dans la confusion de ces deux natures des effets imprévus et comiques, des allusions railleuses. A l'aide de ces divers moyens graphiques, il tourne souvent en parodie des personnages célèbres, des scènes empruntées au mythe, à l'épopée ou à la tragédie. L'imagination grecque, si sobre et si retenue dans le grand art comme dans la poésie sérieuse, s'échappe et prend ses ébats avec la comédie et avec l'art du céramiste, modeleur ou peintre.

Dans la poésie dramatique, le drame satyrique sert comme de lien et de passage entre le sérieux de la tragédie et la folle gaieté de l'ancienne comédie (1). Il y a de même, dans le domaine de la plastique, des types de transition ; ainsi le Silène, le Satyre, et, plus ou moins, tous les personnages qui se rattachent au cycle de Bacchus. La statuaire se contente de rappeler, par quelques traits indiqués d'une main légère et sur lesquels le regard ne saurait s'appesantir, ce qui rattache le satyre au monde animal, ou plutôt à l'homme primitif et à sa sensualité naïve ; mais elle lui garde, dans des œuvres justement célèbres, ce caractère d'élégance et de beauté dont elle ne pourrait se départir sans manquer à son principe. Il en était autrement déjà dans la peinture sur vases ; les proportions réduites des figures y permettaient d'accuser plus franchement la bestialité du satyre par l'exagération de certains attributs, par l'effronterie des gestes et des visages, par des poses avinées et des danses bouffonnes. Parfois, dans un même tableau, des personnages d'un caractère très-noble, un Bacchus et une Ariane du plus grand style, sont entourés d'acolytes dont la physiono-

(1) Pour arriver à quelques idées justes, ou tout au moins vraisemblables, sur cette difficile question de savoir ce qu'était cette forme étrange du drame, particulière à la scène attique, on consultera avec fruit la dissertation de M. Egger, publiée dans l'*Annuaire de l'association pour l'encouragement des études grecques en France*, 1873, sous ce titre : *Observations nouvelles sur le genre de drame appelé satyrique*. Voir aussi M. Fr. Wieseler, *Das Satyrspiel nach Massgaber eines Vasenbildes*, 1848, et dans ses *Theatergebäude und Denkmäler*, surtout la planche VI et les explications qui l'accompagnent.

mie et le mouvement touchent au grotesque et provoquent le sourire (1).

Enfin, si nous franchissons encore un degré, nous arrivons, dans ce même ordre de monuments, à toute une série de scènes qui ne nous offrent même plus ce contraste de la sérénité divine et des instincts grossiers, mais où toutes les figures ont un caractère très-marqué de laideur comique et de difformité bouffonne. Ce sont, dans toute la force du terme, des caricatures. On a, dans les terres cuites comme dans les petits bronzes, des caricatures qui semblent inspirées soit par le désir de tourner en ridicule quelque contemporain, soit par le plaisir de rendre, en l'outrant encore, la bizarrerie de quelque figure étrange rencontrée dans la vie commune. Celles que l'on a signalées sur des vases peints de diverses provenances ont pour la plupart un caractère un peu différent; elles ont presque toutes l'air d'être des parodies. Le sens nous en échappe parfois ; mais alors même que nous ne réussissons pas à les expliquer, nous sentons pourtant, nous devinons, derrière la scène comique qui nous embarrasse, quelque scène épique ou tragique tournée en plaisanterie et en charge. L'embarras que nous éprouvons ne provient que de l'ignorance où nous sommes de beaucoup de fables antiques, du sujet de beaucoup de pièces perdues. Avant d'aborder l'explication d'une parodie de ce genre, que représente notre planche III, il convient d'insister sur un caractère de ces représentations qui leur est commun à toutes et qui permet d'en faire un groupe nettement défini.

III.

Le masque théâtral est une des créations les plus originales du génie grec. On s'explique aisément comment est né cet usage : pour se sentir plus libres dans leurs danses burlesques et leurs railleries bouf-

(1) Il en est ainsi sur un vase décrit et figuré dans l'*Élite des monuments céramographiques*, t. II, pl. 61. Il représente le combat musical d'Apollon et de Marsyas. L'Apollon est traité dans un style noble et sérieux, le Marsyas tout à fait en charge. Il est revêtu d'une sorte de maillot à longs poils, il a le brodequin comique, la nébride mouchetée et le masque de théâtre.

fonnes, les acteurs improvisés de ces parades rustiques, d'où est sortie plus tard la comédie, avaient pris l'habitude de se barbouiller le visage de lie, et peut-être de se le couvrir d'un masque en toile; il devenait ainsi plus difficile de les reconnaître. On retrouve ailleurs la même pratique provoquée par le même besoin. Nous comprenons aussi que le masque ait été conservé et perfectionné quand le drame a quitté ses tréteaux branlants pour monter sur la scène du théâtre de Bacchus et parler du haut de cette estrade à tout un peuple assemblé pour l'entendre; comme on l'a souvent montré, étant données les dimensions des théâtres antiques, il fallait, pour que les acteurs fussent aperçus de tous les points de ce vaste édifice, leur donner, par des moyens artificiels, des proportions qui fussent en rapport avec cet ensemble; il fallait en faire des statues plus grandes que nature. De même que la chaussure théâtrale grandissait leur taille et leur faisait une sorte de piédestal, le masque (πρόσωπον) élargissait, creusait, développait les traits du visage.

Dans le succès durable du masque et dans l'importance qu'il a prise, il y a pourtant autre chose encore que des raisons de cet ordre, que de purs accidents historiques. A un vif sentiment de la réalité concrète, le génie grec a toujours allié une rare puissance d'abstraction; ce fut donc pour lui un vif plaisir que de créer, dans le moment même où l'art prenait son plus bel essor, les masques dramatiques qui restèrent ensuite en usage pendant de longs siècles. Sous des traits que rendait faciles à saisir une exagération voulue, calculée en vue de la perspective, chaque masque représentait un des caractères qu'avait révélé au poëte l'observation de la vie, un des types généraux auxquels il avait cru pouvoir ramener l'ondoyante et diverse variété des phénomènes moraux. Nous ne savons rien des artistes qui, dans cette entreprise, prêtèrent leur concours aux premiers poëtes du théâtre d'Athènes. Dans le curieux chapitre où il nous donne la nomenclature détaillée des principaux masques que la tradition avait affectés à chacune des grandes formes du drame athénien, Pollux ne nous apprend rien à ce sujet (1). Pour ne point gêner l'acteur dont ils enve-

(1) IV, 133-154.

loppaient et cachaient toute la tête, ces masques devaient être le plus légers possible; ils étaient donc en bois peint, ce qui explique qu'aucun d'eux ne soit parvenu jusqu'à nous (1). Par bonheur, la sculpture et la peinture nous en ont conservé plus d'une imitation. Nous pouvons donc nous faire une idée de la manière dont avaient compris leur tâche ces collaborateurs anonymes d'Eschyle et de Sophocle, de Cratinos et d'Aristophane. Prenant hardiment leur parti, ils avaient sacrifié les détails à l'effet d'ensemble, ils avaient procédé par grandes masses, par larges plans et par fortes saillies que dessinaient des ombres vigoureuses. Ils avaient ainsi créé des formes dont la franchise et l'ampleur, dont la puissance expressive se révèlent encore à nous-mêmes dans des reproductions négligemment exécutées par le ciseau d'un ornemaniste ou le pinceau d'un décorateur et d'un enlumineur de manuscrits (2).

Nous n'avons point à chercher comment les artistes chargés de ce travail s'y sont pris pour donner aux masques tragiques la noblesse de style qui convenait aux personnages de la tragédie; il est probable que l'on s'inspira à cet effet des œuvres de la grande sculpture contemporaine, en les accommodant aux données spéciales du problème à résoudre. C'est des masques comiques, dont se distinguent à peine les masques satyriques, que nous avons à nous occuper ici. Or, nous voyons, par les imitations plus ou moins libres qui nous en ont été transmises, ainsi que par la nomenclature de Pollux, que la série des masques

(1) *Oraque corticibus sumunt horrenda cavatis*, dit Virgile à propos des farces qu'improvisent les paysans italiens dans les fêtes de Bacchus. (*Georg.*, II, 387.)

(2) Gœthe a bien senti les qualités supérieures que les Grecs avaient portées dans cette création du masque de théâtre. Voir un curieux passage, cité par M. Champfleury, des *Conversations* recueillies par Ekermann (trad. Delerot). En voici quelques lignes : « Chez les Grecs, tout est d'un seul jet et tout est d'un grand style. C'est le même marbre, c'est le même bronze qui sert à l'artiste pour le faune comme pour le Jupiter, et toujours le même esprit répand partout sa dignité... Chez les Grecs, la puissance de l'art relevait la grossièreté, la bassesse, la brutalité, et ces éléments, en opposition radicale avec le divin, peuvent alors devenir pour nous un sujet d'étude et de contemplation aussi intéressant que la plus noble tragédie.

« Les masques comiques des anciens qui nous sont parvenus ont une valeur égale à celle des masques tragiques. Je possède moi-même un petit masque comique, en bronze, que je n'échangerais pas contre un lingot en or, car chaque jour la vue m'en rappelle la hauteur de pensée qui brille dans toutes les œuvres que nous ont laissées les Grecs. »

n'est pas, à le bien prendre, moins complète que celle des personnages créés par l'imagination des poëtes comiques (1). Sans doute un même masque passait d'une pièce à l'autre et servait à des personnages qui portaient des noms différents et qui se distinguaient encore par la différence des situations où le poëte les avait placés; mais, pourtant, si l'on y regarde de près, il est aisé de réduire à un nombre assez restreint de types vraiment tranchés les caractères comiques que comportait la comédie; d'une part ceux que fournissent les travers et les vices éternels de la nature humaine, de l'autre ceux qui tenaient à l'état et au régime particulier de la société grecque. A chacun de ces caractères principaux, susceptibles d'être définis par un mot, correspondait un masque qui devint bientôt traditionnel. Dès que le public voyait un masque paraître sur la scène, il savait, en gros, quelle allait être la condition sociale et quel le rôle de l'acteur qui le portait; ainsi averti, il prenait plaisir à voir l'auteur s'approprier par la variété des nuances un type déjà connu, rajeunir, par la nouveauté et l'imprévu du détail, un caractère bien souvent mis au théâtre par ses prédécesseurs. En parlant aux yeux, le masque préparait d'ailleurs l'esprit à tout entendre; sa grimace comique, parfois même repoussante, aidait le spectateur à accepter l'expression de la sottise la plus baroque, des appétits les plus brutaux, des travers et des vices les plus grossiers. C'était l'effet d'un sentiment qui existe chez tous les hommes, mais que les Athéniens possédaient au suprême degré, celui de l'unité et de l'harmonie des choses, la vive perception d'un rapport intime entre le physique et le moral. Les Athéniens avaient la passion du beau; la déformation burlesque que subissait le visage humain dans le masque comique les disposait à admettre, sans surprise aucune, chez le personnage qui s'annonçait ainsi à leurs regards, toutes les difformités de l'esprit et du caractère (2).

Au masque venaient s'ajouter, pour en compléter le sens et l'effet,

(1) On en trouvera un assez grand nombre réunis, d'après diverses sources, dans les planches V, X et XI de l'ouvrage de Wieseler (*Theater Gebaüde*); seulement, les exigences du format ont contraint à les dessiner à une bien petite échelle.

(2) C'est ce qu'a très-bien indiqué M. Édélestand du Méril, dans ce livre mal écrit et confus, mais plein d'idées et de faits, que l'on ne consulte jamais sans fruit, son *Histoire de la Comédie ancienne*. Voir surtout le livre IV, chapitre IV : *la Comédie à Athènes*.

certains accessoires très-significatifs, comme l'énorme phallus de cuir rouge qui était attaché à la ceinture des acteurs de l'ancienne comédie et des satyres dont était composé le chœur du drame auquel ils donnaient leur nom (1). Suivant les pièces, et peut-être aussi suivant les temps, le costume variait dans une certaine mesure. Quelquefois, par une sorte de parodie de la nudité héroïque, les personnages paraissent n'avoir pas eu sur le corps autre chose qu'un maillot qui exagérait grotesquement certaines formes, ainsi par exemple la saillie du ventre; un manteau était alors jeté sur les épaules (2). Le plus souvent, pour ne parler que des pièces principales, le costume se composait d'une tunique courte, serrée à la taille (3), et d'un pantalon collant qui descendait jusqu'à la cheville. La tunique tombait jusqu'au haut des cuisses et s'y terminait par une bande d'étoffe de couleur voyante; le pantalon était de même diversifié par des raies de couleur horizontales.

Cet ensemble de l'appareil comique, le masque, les attributs et le costume qui l'accompagnaient, frappèrent tellement les esprits, que, lorsque les arts du dessin voulurent, eux aussi, provoquer le rire ou le sourire en copiant la laideur, en imitant et en outrant les maladresses de la nature, ils empruntèrent à la comédie les formes qu'elle avait consacrées; ce fut comme un moule imposé dans lequel durent se couler leurs pensées. L'artiste concevait-il des personnages grotesques, ceux-ci, avant même de naître, revêtaient dans son imagination le masque et l'habit de la comédie; c'était sous ces traits et dans cet équipage qu'ils venaient au monde.

On a relevé sur les vases, depuis que l'attention s'est tournée de ce côté, un certain nombre de peintures où se rencontrent les détails caractéristiques que nous venons d'indiquer (4). Faut-il voir dans

(1) Suidas, s. v. : φαλλὸς, αἰδοῖον συκινὸν, ὕστερον δὲ ἐκ δερμάτων ἐρυθρῶν... καὶ τοῦτο ἑαυτοῖς περιθέμενοι ἔν τε τοῖς τραχήλοις καὶ μέσοις τοῖς μηροῖς ἐξωρχοῦντο, τιμὴν τῷ Διονύσῳ ἐν τοῖς Διονυσίοις ἄγοντες. Photius, s. v. μόρια δερματινά.

(2) Voir une peinture d'un vase de l'Italie méridionale expliquée par Wieseler, dans les *Annales de l'Institut de correspondance archéologique*, 1871; *Monumenti scenici*, pl. G.

(3) C'était souvent l'*exomide*, qui découvrait l'épaule et le bras droit. Voir un autre des vases publiés par Wieseler avec ce même travail, celui qui est représenté sur la *tavola d'aggiunta* I.

(4) On trouvera dans Wieseler (*Theater Gebäude*, etc.) la reproduction de presque tous les

toutes l'illustration de scènes empruntées à des comédies connues, ou bien y a-t-il tout au moins un certain nombre de ces représentations dont le thème aurait été inventé par les artistes, mais traité par eux dans le goût des drames satyrique et comique? C'est là une question délicate, à laquelle nous ne sommes point encore, semble-t-il, en mesure de répondre. Il nous est resté si peu d'ouvrages de la comédie ancienne, et, parmi les pièces perdues, il en est même si peu dont nous sachions quelque chose en sus du titre, qu'il n'est point surprenant de voir les archéologues fort embarrassés lorsqu'il s'agit de trouver le poëte et l'œuvre dont l'artiste se serait inspiré, pour chacune des peintures en question. Il en résulte que la plupart des rapprochements proposés gardent le caractère de simples conjectures; un bon nombre même paraissent artificiels et forcés. Pourquoi ne pas se résigner à confesser plus souvent que l'on ne sait pas, et qu'il convient d'attendre des faits nouveaux avant de se prononcer? Malgré l'insuffisance de beaucoup des explications proposées, il y a dès maintenant quelques monuments où il est difficile de ne point reconnaître une traduction plastique de quelque motif comique trouvé par un poëte attique ou dorien. Il est même vraisemblable que la plupart de ces caricatures ont cette origine. N'étant pas accompagnées d'un texte explicatif comme les caricatures modernes, elles se comprenaient plus aisément quand elles rappelaient tout d'abord au public en vue duquel on les composait quelque scène que lui avaient rendue familière ses lectures habituelles ou la fréquentation du théâtre. D'autre part, pourquoi se refuser à admettre que les peintres céramistes peuvent avoir eu plus d'une fois l'idée de parodier par eux-mêmes, à l'exemple de la comédie, soit quelque scène tragique très-populaire, soit quelque motif que la grande peinture contemporaine avait l'habitude de traiter avec noblesse et sérieux? Ce pourrait bien être là le cas pour la peinture qu'il nous reste à décrire.

monuments de ce genre connus avant 1851. Comme monuments analogues, publiés depuis lors, nous citerons particulièrement les trois vases de l'Italie méridionale que le même savant a publiés dans les *Annales* de 1871, pl. G, H, I.

IV.

Le vase que nous nous proposons de faire connaître appartient au Louvre; il provient de la Cyrénaïque. C'est une œnochoé de forme écrasée, à large panse et à bec trilobé. Elle a $0^m,18$ de hauteur et $0^m,22$ de largeur sur son plus grand diamètre. La face antérieure en est décorée d'un groupe de sept figures rouges sur fond noir. Le champ du tableau est limité, en bas, par un bandeau d'oves légèrement indiquées, en haut, par une branche de laurier où les fruits alternent avec les feuilles. Notre planche III donne de cette peinture un calque scrupuleusement fidèle. Elle n'avait encore été publiée, à notre connaissance du moins, que dans le *Magasin pittoresque* (1), et, nous avons lieu de le croire, la reproduction qui en avait été donnée dans ce recueil n'était point tombée jusqu'ici sous les yeux des archéologues.

On y reconnaît, à première vue, un Hercule barbu, debout sur un char à deux roues. La tête est coiffée de la peau du lion; celle-ci, croisée sur le col, laisse le buste à découvert, et, par derrière, tombe des épaules jusqu'aux reins. Le bras droit, plié de manière à ce que la main vienne se placer devant l'épaule du même côté, tient élevée la massue. Sous le bras gauche, que cache le corps, le héros porte l'arc et le carquois. A la droite d'Hercule paraît une figure de femme, que sa position sur le char et ses grandes ailes désignent aussitôt comme une Victoire. Elle est vêtue d'une courte tunique et d'un *himation* transparent, à travers lequel on aperçoit les jambes et qui flotte derrière le char entre les roues. Les épaules et les bras sont nus. Les pieds appuyés contre le devant du char, cette figure prend un autre point d'appui sur les rênes tendues; dans l'effort qu'elle fait pour retenir l'attelage, elle projette en arrière le haut de son corps par un mouvement si marqué qu'elle semble presque accroupie; elle tomberait à la renverse si les rênes venaient à se casser. Les quatre centaures traînent le char; ils ont le mors dans la bouche, et les traits sur lesquels ils tirent les serrent à la hauteur du nombril. En avant de l'attelage danse, à demi

(1) 1872, p. 101.

tourné vers le cortége, un satyre couronné de feuillage. La rapidité du mouvement fait voler autour de lui le manteau jeté sur ses épaules. Chacune de ses mains tient une torche qu'elle agite.

Il ne peut pas y avoir plus de doute sur le sens général de la scène que sur le nom qui convient à chacun des personnages. Plusieurs vases, dont on trouvera la liste dans un intéressant travail de M. Roulez (1), nous représentent le sujet qui est ici figuré, Hercule, que le feu de l'Œta a dépouillé des faiblesses de l'humanité, conduit par sa protectrice Athéné, parfois escortée d'autres divinités, vers l'Olympe, où il va recevoir la récompense de ses longs travaux. Comme pour plus de clarté, dans quelques-uns de ces vases, le sujet est expliqué par le soin qu'a pris l'artiste de réunir et de figurer ensemble les deux moments de la passion du héros (2). Dans la partie inférieure du tableau, on voit le bûcher enflammé ou déjà éteint, où se distingue encore, parmi les troncs d'arbre que consume le feu, le cadavre d'Hercule, tandis qu'au-dessus, dans le plan supérieur de la peinture, Hercule monte au ciel, debout sur un quadrige et déjà entouré de plusieurs de ces immortels qui vont lui ouvrir leurs rangs. Enfin, il y a même un peintre, celui du beau vase décrit par M. Roulez et aujourd'hui conservé au musée de Munich, qui a poussé la précaution jusqu'à écrire, à côté des personnages que le quadrige emporte vers les demeures célestes, les noms suivants : ΑΘΗΝΑΑ, ΗΡΑΚΛΗΣ (3). Parmi tant de milliers de sujets différents figurés sur les vases, il n'en est donc point qui s'explique d'une manière plus certaine et sur la signification duquel il soit moins permis d'hésiter. Si la figure qui accompagne ici Hercule ne semble avoir ni le casque ni l'égide, il n'y a point d'importance à attacher à cette variante. On sait qu'Athéné prenait souvent le caractère d'une déesse de la Victoire et le titre d'Athéné-Niké. Elle a

(1) *Annales de l'Institut de corresp. archéol.*, 1847, pp. 263-278 : *Mort et Apothéose d'Hercule.*

(2) Les vases qui donnent ainsi l'action sous son double aspect, sont le vase publié par M. Roulez (*Monumenti*, t. IV, pl. 41), et celui qu'avait antérieurement édité Gerhard (*Antike Bildwerke*, I, pl. 31, reproduit par M. Guigniaut, *Rel. de l'antiquité*, pl. CXCI, 679). Un troisième vase, où le bûcher est aussi figuré en dessous du char qui emporte le héros, a été publié depuis lors par M. Avellino, dans le *Bulletino archeologico napolitano*, 1854-1855, p. 173 et pl. XIV.

(3) N° 384 du catalogue de Otto Jahn (*Beschreibung der Vasensammlung Konig Ludwigs*, in-8°, Munich, 1854).

donc pu, pour des raisons qui nous échappent, être remplacée par la déesse avec qui elle se confondait si volontiers (1).

La différence entre toutes les peintures que nous venons de rappeler et celle qui nous occupe en ce moment, c'est que, dans les premières, l'artiste a pris au sérieux ce thème de l'*Apothéose d'Hercule,* tandis que, dans le vase du Louvre, il s'en est diverti et l'a tourné en charge.

C'est ce que rend sensible le premier coup d'œil jeté sur le tableau. Avec son large œil rond et son gros nez court, avec sa barbe en pointe, avec le dessin exagéré du corps, trop large aux épaules, trop étroit aux hanches, combien le personnage diffère de la figure souriante et gracieuse dans sa force qui, dans les vases publiés par Gerhard, Millingen et Roulez, occupe le char à côté d'Athéné! Le héros, dans ces peintures, a plutôt même l'élégance de la jeunesse que la plénitude et la puissance de la maturité; le bûcher semble l'avoir rajeuni; il est imberbe. La pose est à peu près la même de part et d'autre; seulement, au lieu de l'aisance avec laquelle Hercule appuie ailleurs sur l'épaule gauche la massue très-inclinée en arrière, nous avons ici un mouvement d'une roideur volontaire : c'est le bras droit, serré contre le corps, qui porte cette arme, et il la tient presque droite. Ce léger changement suffit pour donner au personnage je ne sais quel air matamore et gauchement farouche.

La Victoire est traitée dans un esprit tout semblable: elle n'a rien de cette souplesse et de cette légèreté qui distinguent d'ordinaire ces figures ailées et particulièrement la brillante déesse du triomphe. Au lieu de conduire son attelage avec cette liberté aisée et calme qu'une déesse porte toujours dans ce travail, elle semble avoir peine à le contenir, et l'effort lui donne une pose violente et risquée qui inquiète le regard. D'ailleurs elle est bossue, et la lourdeur de ses traits achève de

(1) Athéné-Niké était honorée à Mégare. Pausanias, I, 42, 4. Dans l'*Ion* d'Euripide, le chœur (v. 460 et suiv., édition Boissonade), s'adressant à Athéné l'appelle ὦ πότνα Νίκα et la représente comme arrivant à tire d'aile des palais de l'Olympe vers Delphes. Sur Athéné-Niké, voyez les observations d'Eckhel, *D. N. Vet.*, I, p. 261. Sur le vase publié par Avellino, le char est guidé par une figure ailée qu'aucun attribut ne fait reconnaître pour une Minerve. Il en est à peu près de même sur le vase publié par Gerhard. Celui-ci croit pourtant reconnaître l'indication de l'égide dans une ligne sinueuse tracée sur la poitrine, et appelle ce personnage Athéné-Niké.

la rendre franchement grotesque. Le bandeau qui lui ceint le front, la large boucle d'oreille qui pend sur sa joue, font encore sa laideur plus marquée.

Chez les Centaures, il ne peut y avoir le même contraste entre la dignité traditionnelle du personnage et les traits burlesques sous lesquels il est représenté. Leurs longs cheveux, leurs épais sourcils, leurs traits fort accusés, leurs barbes qui tombent sur la poitrine en grosses mèches séparées et pendantes, tout cela est bien dans les données du type consacré. On en peut dire autant du satyre et de sa danse pleine d'entrain. La caricature est là non plus dans les traits prêtés aux personnages mais dans leur présence même, dans la substitution des centaures aux chevaux, dans celle de ce satyre ivre et ithyphallique aux divinités amies, Hermès et Apollon, qui, sur plusieurs de nos vases, accompagnent, comme pour lui faire plus d'honneur, Hercule montant au ciel (1).

Ici, comme dans les autres caricatures auxquelles nous avons renvoyé, l'imitation de la scène comique est partout sensible. Les figures sont à trop petite échelle et dessinées d'un pinceau trop léger pour que l'on puisse, comme dans certaines de ces peintures, distinguer nettement la tête artificielle qui, posée sur les épaules, recouvrait et cachait la tête de l'acteur; mais toutes les têtes sont traitées dans le style des masques comiques. Dans les chevelures et dans les barbes des centaures on reconnaît ces perruques et ces barbes postiches qui s'attachaient au masque. Enfin, détail encore plus significatif, le satyre a le phallus (2) et le pantalon bariolé que nous avons signalés comme propres aux acteurs comiques. Ce vêtement est à peine indiqué, le dessin ayant été tracé d'une main très-rapide et ayant d'ailleurs souffert du temps; pourtant, si l'on y regarde de près, on voit bien, surtout au genou et à la cheville, que les jambes ne sont pas nues, et l'on distingue quelques traits d'une extrême ténuité qui doivent figurer les mouchetures de l'étoffe.

(1) Gerhard, *Antike Bildwerke*, I, pl. XXXI. Millin, *Peintures de vases*, I, pl. 18.

C'était là une donnée que l'art avait adoptée de très-bonne heure; on la trouvait déjà sur la base de la statue de l'Apollon d'Amyclæ. Pausanias, III, 191, 4 : Περιείληται δὲ ἐπὶ τοῦ βωμοῦ καὶ Ἡρακλῆς ὑπὸ Ἀθηνᾶς καὶ θεῶν ἄλλων καὶ οὗτος ἀγόμενος ἐς οὐρανόν.

(2) Notre dessinateur a volontairement atténué cet insigne sur la gravure jusqu'à le rendre presque invisible; mais cet attribut est très-franchement marqué sur le vase.

Il est une question qui se pose ici d'elle-même : avons-nous sur notre œnochoé la transcription pittoresque d'une scène empruntée à quelque drame en vogue, ou bien l'artiste n'a-t-il fait qu'obéir à sa fantaisie en tournant à la charge un sujet que l'art grec avait souvent reproduit, depuis les temps les plus anciens, sous des formes diverses? Avant d'essayer de répondre à cette question, il convient de présenter une observation que nous avions réservée avec intention. La Victoire, dans notre peinture, a le front fuyant du nègre, son nez épaté, ses lèvres épaisses, son menton carré. L'artiste a donc voulu donner à l'un des deux personnages principaux, à sa Victoire, certains traits caractéristiques qui appartiennent en propre au type physique de populations tout africaines (1). Or notre vase, ne l'oublions pas, provient de la Cyrénaïque. Est-ce à dire qu'il y ait été fabriqué? Nous sommes encore trop peu renseignés sur le caractère propre des diverses fabriques locales pour pouvoir nous prononcer à ce sujet; en tout cas, si ce vase sort de quelque atelier européen, s'il vient de l'Italie, de la Sicile, ou plutôt de l'Attique, il a été décoré par un peintre qui savait quelle en était la destination. Il y a là une allusion plaisante à ces négresses que, dans l'antiquité comme de nos jours, les trafiquants amenaient en foule sur les marchés des villes de la côte. Chaque maison aisée, à Cyrène ou à Apollonie, avait de ces esclaves noires, comme on en a aujourd'hui à Alexandrie, à Tripoli ou à Tunis. La réalité devait donc y offrir sans cesse le contraste que la fantaisie de notre peintre introduit dans le monde idéal créé par l'imagination grecque. Malgré de fréquentes unions avec des femmes libyennes, les descendants des colons théréens et autres avaient su garder, avec le goût de la culture hellénique, les caractères physiques de la race dont ils étaient issus; le sentiment de ses belles formes et de leur supériorité était encore développé et avivé chez eux par les relations très-actives qu'ils entre-

(1) Nous trouvons une recherche évidente de la couleur locale, de la vérité dans la reproduction des caractères de race, sur de curieux vases publiés par M. Helbig (*Annales*, 1865, p. 296, *Monumenti*, t. VIII, pl. XVI, *tavole d'aggiunta*, 10); mais là, cette recherche s'explique aisément. Ces vases représentent la mort de Busiris. La scène se passant donc en Égypte, le peintre a voulu donner à certains personnages le type égyptien, à d'autres, ceux qui forment la garde du roi, le type du nègre éthiopien; il a rendu avec beaucoup de fidélité l'un et l'autre de ces types.

tenaient avec la mère-patrie et le grand nombre d'objets d'art qu'ils en faisaient venir, riches qu'ils étaient des produits de leur terre fertile et de leur commerce avec l'intérieur de l'Afrique. Par les rencontres et les oppositions qu'ils avaient sous leurs yeux dans la vie de tous les jours, ils étaient préparés à goûter le sel d'une plaisanterie, d'un travestissement qui aurait risqué, auprès d'un autre public, d'être difficilement compris; des Athéniens, par exemple, l'auraient trouvé peut-être plus bizarre que piquant.

Pour que cette transformation de la Victoire en une négresse d'une difformité grotesque fût imaginée et admise ailleurs que dans un pays où l'on avait sans cesse sous les yeux la laideur des nègres, il aurait fallu que l'une des prouesses accomplies par Hercule en Afrique eût abouti à un triomphe, à une sorte d'apothéose comme celle qui suit la mort du héros sur l'Œta. Les aventures africaines d'Hercule avaient bien été célébrées par la poésie, et l'art s'en était emparé. On avait des drames où étaient mis en scène ses combats avec Antée et Busiris (1); Philostrate nous décrit un tableau qui représentait sa lutte contre les Pygmées, par lesquels il avait été enchaîné pendant son sommeil (2); mais, dans ce que nous savons de ces mythes et de la manière dont ils avaient été racontés, comme dans les traductions qu'en a données la plastique, rien ne nous permet de supposer qu'aucun de ces drames montrât, au dénouement, Hercule déifié montant vers l'Olympe. Ces épisodes n'occupent, dans la carrière héroïque d'Hercule, qu'une place tout à fait secondaire; il ne semble pas qu'aucun d'eux ait pu fournir l'occasion de faire paraître sur la scène sicilienne ou attique le groupe et les masques qui caractérisent la peinture de notre vase.

L'entrée d'Hercule dans l'Olympe et dans la vie bienheureuse, c'est

(1) La liste des vases représentant la victoire d'Hercule sur Busiris a été dressée par M. Helbig, dans un travail déjà cité (*Annales*, 1865, p. 296). Le mythe d'Antée avait été mis en scène dans des drames satyriques par Aristias et Phrynichos, dans une comédie par Aristophane. Celui de Busiris, mentionné pour la première fois par Hérodote, fut souvent traité par les poëtes siciliens et les Attiques. Euripide avait composé un drame satyrique sous ce titre; on mentionne des comédies intitulées de même par Épicharme, Antiphane, Cratinos le jeune, Éphippos, Mnésimaque. (Voir dans Helbig, p. 298, la liste des passages qui nous ont conservé ces mentions.)

(2) Philostrate, *Imagines*, II, 13.

un thème auquel touche souvent, depuis Homère lui-même (1), la poésie épique et lyrique; il est particulièrement cher à Pindare, le poëte thébain, qui voit et qui salue dans Hercule un concitoyen glorieux (2). Un peu plus tard, la comédie s'en empare avec succès. Cette plénitude de force et de puissance vitale, qui fermente dans les larges veines d'un Hercule et qui veut déborder, peut, suivant les issues et les emplois qu'elle trouve, suivant l'heure et le moment, s'élever jusqu'à l'héroïsme ou descendre jusqu'à la brutalité. Même dans la légende consacrée qu'Apollodore raconte sans un sourire, Hercule se montre, en plus d'une occurrence, avec ce dernier caractère. C'est sous cet aspect que les comiques se sont plu à montrer Hercule; nous voyons par un mot d'Aristophane que l'Hercule glouton, ivrogne et luxurieux était devenu un des lieux communs de la comédie ancienne (3). Parlant de lui-même, à la troisième personne, dans la parabase de la *Paix*, voici comment le poëte s'exprime (4) :

« Ces hercules mâchant toujours et toujours affamés, poltrons et

(1) *Odyssée*, XI, 602 et suiv.

(2) On trouvera tous les passages où Pindare célèbre Hercule, ses travaux et la récompense qui les couronne, réunis dans la thèse de M. E. des Essarts, *du Type d'Hercule dans la littérature grecque*, ch. 4.

(3) Ayant fourni à la comédie une riche matière, Hercule a été aussi un des sujets préférés par cet art de la caricature dont nous publions aujourd'hui un des ouvrages les mieux réussis. Voici l'indication de plusieurs autres parodies peintes où l'on a reconnu Hercule :

1. *Hercule s'apprêtant à faire violence à Augé* (?), sur un cratère de Leutini (Wieseler, *Theatergebäude*, pl. III, n° 18). Hercule, reconnaissable à sa peau de lion et à sa massue, a l'air d'un paysan ivre.

2. *Hercule apportant les deux Cercopes*, qui ressemblent à des singes en cage, à un personnage où l'on a voulu reconnaître Eurysthée (Wieseler, *ibidem*, pl. IX, 19). Avec son buste trapu jusqu'à la difformité, l'Hercule rappelle assez celui de notre vase. On distingue le masque sur les épaules. Phallus énorme et pendant. Le pantalon à raies très-visible. Nous avons les titres de trois comédies consacrées à la prise des Cercopes, par Eubule, Hermippos et Platon.

3. *Neptune, Hercule et Hermès, dieux pêcheurs* (*Élite des mon. cérам.*, t. III, pl. 14). C'est, d'après M. de Witte, le seul vase à figures noires où l'effet comique soit voulu. On est porté à y reconnaître un motif emprunté aux *Noces d'Hébé* d'Épicharme. M. Helbig, dans le travail auquel nous avons déjà renvoyé, fait remarquer que les représentations du mythe de Busiris parvenues jusqu'à nous se ressentent aussi de l'influence du drame satyrique et de la comédie.

(4) V. 741. Dans les *Guêpes* (v. 60), Aristophane, dans la même intention, se vante encore de ne point recourir à un pareil moyen :

« Nous n'avons pas d'Hercule que l'on frustre de son dîner. »

fourbes, qui se font battre à plaisir, il les a le premier couverts de ridicule et chassés de la scène. »

Quoique vieille et usée, la recette était bonne, paraît-il, pour provoquer le rire, car Aristophane lui-même y a recouru. Qui ne se rappelle l'Hercule des *Grenouilles*, celui qui, mille fois dans sa vie, « a été pris du désir de manger de la purée (1) », celui pour qui « Perséphoné a vite enfourné le pain et mis sur le feu deux ou trois marmites pleines de pois cassés, puis a fait rôtir un bœuf entier (2)? »

Une fois en possession de ce type, la comédie, encouragée par les applaudissements, ne le lâche plus. Cet Hercule qu'elle a accompagné à travers le monde, et dont elle a représenté sous des couleurs burlesques presque toutes les aventures, elle le suit jusque dans l'Olympe. Nous connaissons, par leur titre, deux pièces de l'ancienne comédie intitulées : Ἡρακλῆς γαμῶν, *les Noces d'Hercule* (3), c'est-à-dire, selon toute apparence, son union avec Hébé, encadrée dans des réjouissances où figuraient, travestis comme le héros lui-même, la plupart des habitants de l'Olympe (4). C'était le sujet qu'avait traité Épicharme dans une comédie restée célèbre sous le titre de : Ἥβας γάμος, *les Noces d'Hébé*. Quelqu'un des spectacles offerts à la foule dans l'une des pièces qui avaient développé ce thème peut avoir donné l'idée de tel ou tel des motifs qui entrent dans notre tableau, ainsi par exemple du satyre qui danse devant le char d'Hercule (5), peut-être de ces centaures attelés en guise de coursiers. Hercule, troublé par les Centaures dans l'hospitalité qu'il recevait de l'un d'entre eux, Pholos, les avait repoussés, dispersés et vaincus. Un poëte au-

(1) V. 62.

(2) V. 505 et suiv.

(3) L'une était d'Archippos, l'autre de Nicocharès.

(4) Plusieurs commentateurs ont supposé que les pièces ainsi désignées avaient trait à l'union d'Hercule avec Omphale ; mais il semble que le vrai titre des pièces consacrées à l'aventure lydienne soit Ὀμφάλη, titre que portaient le drame satyrique de *Ion* et la comédie d'Antiphane dont Athénée nous a conservé quelques vers. La vraie épouse d'Hercule, c'est cette Hébé qui a été unie à lui dans l'Olympe, sous le regard et avec le concours de tous les dieux.

(5) Nous trouvons un satyre très-semblable au nôtre, courant devant le char d'Hercule, dans le vase italo-grec publié par Avellino. C'est la seule figure qui ait un caractère comique, au milieu de personnages divins, que l'artiste a voulu faire nobles et beaux. Le style du vase est d'ailleurs un peu commun et la composition en est chargée et confuse.

rait trouvé piquant, comme effet scénique, de faire apparaître Hercule traîné par les Centaures qu'il avait domptés (1). Ces êtres fabuleux auraient été imités par quelqu'un de ces artifices dont nous donne l'idée le chœur des *Guêpes* et celui des *Nuées*. La peinture aurait trouvé là un motif heureux dont elle se serait hâtée de s'emparer. On en peut dire autant de la pose fanfaronne et grotesquement solennelle d'Hercule. Rien de tout cela qu'un Épicharme ou un poëte attique n'ait pu montrer à son public ; mais nous n'avons aucun indice, pas même le plus léger, qui nous permette de chercher chez tel poëte plutôt que chez tel autre l'idée première de notre peinture et son modèle scénique.

Ce qui reste difficile à admettre, c'est qu'un drame attique ou dorien ait pu suggérer le détail de mise en scène que supposeraient les traits caractéristiques attribués ici à la déesse Niké. Pourquoi, en Attique ou à Syracuse, aurait-on eu cette idée de lui donner un profil de négresse ?

C'étaient le drame satyrique et la comédie qui avaient créé le caractère et le masque de l'Hercule grotesque, qui l'avaient montré faisant son entrée dans l'Olympe au milieu de la troupe avinée et bondissante des suivants de Bacchus, parmi des héros et des divinités qui s'apprêtent à se livrer avec lui aux délices d'une éternelle orgie ; ce sont ces poëtes qui ont suggéré ainsi aux artistes l'idée de tourner en charge le tableau, d'un sens si profond et d'un si noble aspect, que nous offrent plusieurs vases, l'apothéose d'Hercule purifié par une expiation volontaire. Dans la peinture que nous publions, la pose d'Hercule, les Centaures attelés au char, le Satyre dansant, sont peut-être des éléments fournis au peintre par la mise en scène de quelque pièce contemporaine ; mais ce qui doit être personnel à l'artiste, c'est l'idée imprévue et bizarre de donner à la compagne d'Hercule le genre particulier de difformité que nous rencontrons ici, les formes lourdes et trapues, le profil écrasé de quelque vieille esclave noire, de l'une des filles les plus disgraciées de la race africaine. Cette fantaisie, c'est pour nous l'indice d'une destination spéciale ou une marque de fabrique. Ou le vase a été

(1) Voyez toute l'histoire dans la *Bibliothèque* d'Apollodore, II, § 4, et dans Diodore de Sicile, IV, 12.

composé dans un atelier de la Grèce propre, à Athènes par exemple, tout exprès pour être envoyé à Cyrène, ou bien c'est à Cyrène même qu'il a ainsi été décoré, et c'est encore cette dernière conjecture qui nous paraît la plus vraisemblable. Le grand nombre de vases élégants et de charmantes terres cuites qui ont été trouvés en Cyrénaïque suffisent à prouver que l'on y aimait les arts et qu'on les y cultivait avec succès. Les princes de la dynastie des Battiades, au sixième et au cinquième siècle, et, plus tard, l'aristocratie qui leur succéda, étaient assez riches pour bien rémunérer les céramistes athéniens ou autres qui venaient s'établir dans ces opulentes cités.

Quoi qu'il en soit de cette origine, notre peinture est l'œuvre d'un artiste de mérite. La touche en est singulièrement fine et légère, et cette légèreté même a nui à sa conservation; le contour de toute la partie inférieure des centaures est à peine visible aujourd'hui. On en distingue pourtant assez, même dans les parties les plus effacées, pour reconnaître combien le dessin est libre et sûr ici tout à la fois. Il y a beaucoup d'adresse dans la manière dont les centaures sont disposés, afin de ne pas se couvrir et se cacher l'un l'autre et de s'offrir au spectateur dans des attitudes variées. Le mouvement de la Victoire, celui du satyre dansant, sont d'une justesse spirituelle et hardie. Autant que l'on peut en juger d'après les reproductions qui nous en ont été données, parmi les peintures de vases qui ont ce caractère bien marqué de caricatures, il n'en est point qui vaille celle-ci par l'élégance de l'exécution. Nous serions disposés à la croire du quatrième siècle environ avant notre ère.

Paris. — Imprimerie de Georges Chamerot, rue des Saints-Pères, 19.

Arch. Jacquet del & lith.

TRIOMPHE D'HERCULE

CARICATURE GRECQUE

d'après une peinture de vase de la Cyrénaïque

MONUMENTS GRECS

PUBLIÉS

PAR L'ASSOCIATION POUR L'ENCOURAGEMENT DES ÉTUDES GRECQUES

EN FRANCE.

N° 6. 1877.

TÊTE ARCHAÏQUE EN MARBRE

PROVENANT D'ATHÈNES

PAR M. OLIVIER RAYET.

La tête dont cette notice est destinée à accompagner la gravure a été trouvée il y a peu d'années à Athènes, vers l'ouest et tout auprès de l'usine à gaz. Elle provient donc de l'un de ces monuments funéraires qui faisaient à la Voie Sacrée une bordure ininterrompue, depuis le Dipylon jusqu'au pont du Céphise. Le mystère dont la sévérité des lois grecques force les fouilleurs à s'entourer ne m'a pas permis de connaître d'une manière plus précise le lieu et les circonstances de la trouvaille. D'après ce qui m'a été raconté, un pied aurait été découvert en même temps que la tête, et les travailleurs avaient bon espoir de voir apparaître le reste de la statue, lorsque la brusque intervention de la police vint interrompre leurs recherches. Le pied aurait été saisi et se trouverait aujourd'hui au ministère des affaires ecclésiastiques,

dans le bureau de l'éphore, où toutefois je n'ai pu parvenir à l'apercevoir. La tête, découverte un peu auparavant et déjà mise en lieu sûr, aurait échappé aux recherches. Elle est en marbre du Pentélique et a, depuis la cassure du cou, une hauteur de 31 centimètres ; elle est donc un peu plus grande que nature, et les anciens auraient appelé *colosse* la statue à laquelle elle appartenait. Cette statue n'est certainement pas restée longtemps debout à sa place, car, à part quelques éraflures produites, soit par la chute, soit par la pioche des fouilleurs, le marbre a conservé un poli, une fraîcheur d'épiderme que deux ou trois siècles d'exposition à l'air auraient sans aucun doute suffi à lui enlever. Peut-être a-t-elle été précipitée de son piédestal par les Perses de Xerxès, au plus tard par les Lacédémoniens d'Archidamos, et les débris en sont-ils, depuis cette époque, restés cachés sous la terre. La peinture n'a même pas été effacée : les cheveux sont d'un rouge brun encore assez vif, les globes des yeux sont cernés, le long des paupières, d'une ligne rouge très-apparente, et les lèvres ont conservé une légère teinte rosée. Quant aux chairs, elles sont toujours restées blanches.

Trois choses frappent tout d'abord dans ce marbre : la manière très-archaïque dont la figure humaine est interprétée; la puissance avec laquelle l'artiste a rendu la personnalité de son modèle; enfin, dans un modelé très-sobre et très-discret, une science de la forme, une recherche du détail et des délicatesses de touche tout à fait inattendues à pareille époque.

L'occiput, très-développé, fait paraître le front relativement bas : c'est là un caractère commun à toutes les œuvres de l'art grec primitif, et que l'on retrouve encore dans les statues des dernières années du sixième siècle, dans les guerriers des frontons d'Égine et dans l'Apollon en bronze du Louvre, trouvé près de Piombino, mais fondu certainement dans un atelier grec. La simplicité naïve avec laquelle est indiquée la chevelure, les mèches régulièrement étagées depuis l'épi de l'occiput jusque sur le front, les rainures triangulaires qui les séparent, les ondulations, alternativement vers la droite et vers la gauche, par lesquelles le sculpteur a cherché à faire sentir leur souplesse, sont également des traits communs à toutes les figures de cette époque. Il faut noter toutefois la grande

simplicité de la coiffure : elle n'a ni ces boucles gracieuses qui ornent le front de l'Apollon du Louvre et de celui du British Museum, ni cette frisure régulière à laquelle les guerriers doriens consacraient tant de soin et de temps, et dont les figures d'Égine nous offrent de curieux exemples. Ici les cheveux sont trop courts pour se prêter à une pareille recherche, et ils se terminent sur le front par un simple bourrelet.

La surface du front est unie et sans modelé. L'arcade sourcilière est très-relevée, les yeux sont gros, saillants et posés encore un peu obliquement, suivant ces traditions phéniciennes dont l'art grec a mis si longtemps à s'émanciper. Le globe, au lieu de présenter une convexité régulière, est sensiblement aplati ; la prunelle paraît avoir été peinte, mais la trace laissée par la couleur est presque imperceptible; le regard est vague et sans expression.

Le nez est malheureusement cassé, pas assez cependant pour qu'on ne puisse avec certitude en retrouver la forme. L'extrémité de la partie osseuse s'accusait par une forte saillie sur les côtés et par une bosse sur le dessus; les ailettes étaient largement ouvertes, le bout arrondi.

Le modelé des joues et de la bouche est d'une habileté étonnante. Le bourrelet formé par les chairs au-dessous de l'os malaire convient à un homme vigoureux, dans la force de l'âge, et laisse pourtant déjà, par la mollesse de sa courbure inférieure, deviner un commencement de fatigue. L'apparence énergique de la face est complétée par la grosseur du masseter, par la carrure du maxillaire inférieur et par l'ossature très-accusée du menton, divisé en deux par une profonde fossette. Évidemment, les fortes mâchoires que l'on sent sous cette enveloppe de chair ont été souvent serrées par un effort violent. La bouche, très-rentrée, entre des lèvres à la coupure ferme et nette, a un aspect étrange, et il semble qu'il y ait là, non pas seulement l'indice d'un caractère résolu, mais aussi une particularité individuelle : peut-être le personnage dont nous avons ici le portrait avait-il eu les dents cassées.

La tête est solidement implantée dans un cou épais et musculeux comme elle.

La forme des oreilles est importante à noter : elles sont collées contre le crâne, froissées et tuméfiées. Ces tumeurs et ces déformations des cartilages, avec l'endurcissement de l'ouïe qui en est la conséquence, sont des accidents ordinaires aux lutteurs et aux boxeurs de tous les pays (1). C'est ce que les anciens appelaient avoir les oreilles brisées, ὦτα κατεαγέναι. Voulaient-ils dépeindre un pugiliste ou un paneratiaste? ils n'oubliaient pas de dire qu'il était ὦτα κατεαγὼς, ὦτα τεθλασμένος (2). Lorsque, dans son hymne aux Dioscures, Théocrite représente Amycos défiant Pollux au combat, il le montre (v. 45) « terrible à voir, les oreilles écrasées par les durs coups de poing, sa poitrine énorme et son large dos bombés par des muscles de fer, et semblable à un colosse en bronze repoussé » :

> δεινὸς ἰδεῖν, σκληρῇσι τεθλασμένος οὔατα πυγμαῖς·
> στήθεα δ' ἐσφαίρωτο πελώρια καὶ πλατὺ νῶτον
> σαρκὶ σιδηρείῃ, σφυρήλατος οἷα κολοσσός.

De là les sobriquets d'ὠτοθλαδίας et d'ὠτοκάταξις que l'on appliquait aux lutteurs et qui éveillaient, en même temps que l'image d'une difformité physique, l'idée de surdité, de brutalité et de bêtise (3).

(1) Philostrate, *Heroicos*, IV, 3 (portrait de Nestor) : Ἔστι σοι καὶ ἄγαλμα παραγαγεῖν τοῦ Νέστορος... τὰ δ' ἀμφὶ παλαίστραν αὐτῷ πεπονημένα τὰ ὦτα κατηγορεῖ.

(2) Platon, *Protagoras*, XXVIII, p. 344 *c* : καὶ οἱ μὲν ὠτά τε κατάγνυνται... καὶ ἱμάντας περιειλίττονται καὶ φιλογυμναστοῦσι καὶ βραχείας ἀναβολὰς φοροῦσιν... Id., *Gorgias*, LXXI, p. 515 *e* : τῶν τὰ ὦτα κατεαγότων ἀκούεις ταῦτα, ὦ Σώκρατες. Philostrate, *Heroicos*, XIV, 2 (portrait d'Hector) : τὰ δ' ὦτα κατεαγὼς ἦν οὐχ ὑπὸ πάλης, τουτὶ γὰρ, ὡς ἔφην, οὔτ' αὐτὸς ἐγίγνωσκεν οὔθ' οἱ βάρβαροι, ἀλλὰ..... Damascius dans Suidas, *s. v.* ὦτα κατεαγότες : ἤδη γὰρ ἐνίοις τῶν τὰ ὦτα κατεαγότων καὶ διεφθαρμένων τὰς διανοίας εἰς κωμῳδίαν ἐτράπη καὶ γέλωτα πολὺν τὰ τῆς φιλοσοφίας ἀπόρρητα. Cf. *Ibid.*, *s. v.* κατεαγότων. Pollux, *Onomasticon*, IV, 185 (noms des maladies) : ὠταλγία, κατεάχθαι τὰ ὦτα.

(3) Pollux, *Onomasticon*, II, 83 : ἐπὶ δὲ τῶν ἐν γυμνασίοις πληγῶν, τὰ ὦτα κατεαγέναι, καὶ ὠτοκάταξις. *Ibid.*, IV, 144 : ὠτοκαταξίας. Diogène Laërce, V, IV, *Lycon*, 67 : ἀλλὰ καὶ γυμναστικώτατος ἐγένετο καὶ εὐέκτης τὸ σῶμα τήν τε πᾶσαν σχέσιν ἀθλητικὴν ἐπιφαίνων, ὠτοθλαδίας καὶ ἐμπύης ὤν, καθά φησιν Ἀντίγονος ὁ Καρύστιος. Διὰ τοῦτο δὲ καὶ παλαῖσαι λέγεται τά τε ἐν τῇ πατρίδι Ἴλεια καὶ σφαιρίσαι. Lucien, *Lexiphane*, 9 : ὁ ὠτοκάταξις Εὔδημος. Suidas, *s. v.* : ὠτοκάταξις τὰ ὦτα τεθλασμένος ἐν παλαίστρᾳ. Hésychius, *s. v.* : ὠτοκάταξις· τὰ ὦτα τεθλασμένος. Bekker, *Anecdota*, p. 116, 32 : ὠτοκάταξις· τὸν συντετριμμένον τὸ οὖς. Ἀριστοφάνης Βαβυλωνίοις. *Ibid.*, p. 287, 12 : ὠτιοφόροι. οἱ τὰ ὦτα συντεθλασμένοι, οἷον ὠτοκατάξιδες· ἦσαν δὲ

De là aussi l'habitude, dans les luttes courtoises comme étaient celles du gymnase, de se protéger les oreilles au moyen de coussinets appelés ἀμφωτίδες.

Winckelmann a très-justement remarqué que les artistes anciens, fidèles à ces habitudes de consciencieuse exactitude auxquelles l'art grec est en grande partie redevable de son admirable développement, n'avaient eu garde d'oublier, dans les portraits et les statues de lutteurs, cette particularité caractéristique (1). Il cite comme exemples diverses statues de Pollux et d'Hercule représenté comme pancratiaste, et l'oreille gauche du bel athlète d'Agasias, aujourd'hui au Louvre (l'oreille droite a été restaurée). On pourrait joindre à cette liste les portraits de pugilistes de la grande mosaïque des Thermes Antonines, maintenant au palais de Latran. Dans les figurines grotesques, cette difformité est naturellement bien plus accusée encore : je citerai surtout un pugiliste, terre cuite provenant d'Hermione et qui fait partie de la belle collection d'antiques de M. Albert Barre. Les lèvres injectées, le nez écrasé, les oreilles tuméfiées au point que le pavillon en est informe et le trou presque fermé, concourent à donner à la tête de cette curieuse statuette la laideur la plus repoussante.

Notre tête est donc celle d'un athlète, et nous nous expliquons maintenant tous les signes de vigueur et d'habitude de l'effort que nous avons remarqués dans l'ossature et dans les muscles du visage. Il est même fort à croire que c'est la tête d'un athlète célèbre, car les tombeaux athéniens découverts jusqu'à ce jour ne sont jamais ornés que de simples stèles, et il semble bien probable que la loi réservait le luxe d'une statue en ronde bosse aux sépultures élevées aux frais de l'État. La découverte du reste de la statue et du monument qu'elle surmontait nous permettra-t-elle quelque jour de pénétrer le mystère de cette gloire anonyme, et nous dira-t-elle combien de fois l'olivier d'Olympie, l'ache de Némée, le pin de l'Isthme ou le laurier des premières Pythiades ont ombragé ce front?

οὗτοι ἀπὸ παλαίστρας. Eustathe, p. 1321 : ὀφθαλμῶν ἐστοχάζοντο πάντως οἱ πύκται, καθὰ καὶ ὤτων · ὅθεν ὠτοκάταξις κατὰ Ἄλιον Διονύσιον, ὠτοθλαδίας, τὰ ὦτα τεθλασμένος ἐν παλαίστρᾳ.

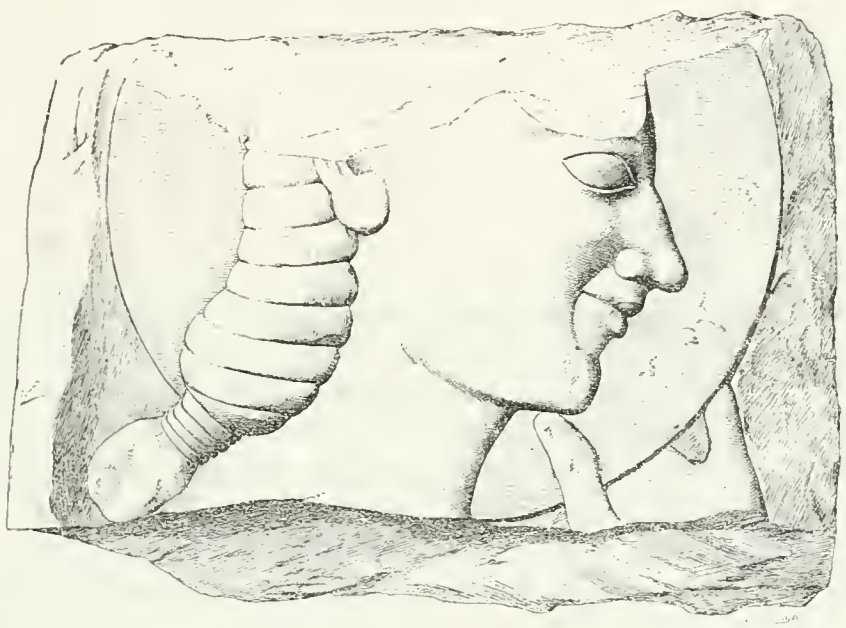
(1) Winckelmann, *Histoire de l'art*, l. IV, ch. IV, §§ de 26 à 31.

Mais, s'il n'est pas possible aujourd'hui, et s'il y a bien peu d'espoir qu'il le soit jamais, de mettre un nom sous cette tête, du moins, sur la date et sur le mérite de l'œuvre, il est permis d'être plus affirmatif. Elle remonte sans aucun doute au milieu du sixième siècle, au moment où commençait, sous l'influence du Samien Théodore, du Chiote Boupalos, du Magnésien Bathyclès, et des Crétois Dipœnos, Scyllis et Aristoclès, le merveilleux essor de la statuaire dans la Grèce orientale et dans le Péloponnèse. Nous sommes, grâce à Pausanias, particulièrement renseignés sur les premiers efforts de la plastique dans ces pays; mais ils n'étaient pas les seuls où les arts fussent en honneur. L'Athènes de cette époque, l'Athènes de Solon et de Pisistrate, était déjà assez riche et assez éprise du beau pour construire l'Enneacrounos, commencer l'Olympiéion, élever le Pythion, l'ancien Parthénon et les premières Propylées. A côté d'architectes comme Antistatès, Callæschros, Antimachidès, Porinos, elle possédait aussi toute une pléiade de sculpteurs de talent : c'est l'époque où Endœos, élève, disait-on, de Dédale, ce qui signifie tout simplement qu'il ne procédait d'aucun des maîtres de l'Ionie, de la Crète ou du Péloponnèse, faisait la statue assise d'Athéna, consacrée sur l'Acropole par Callias; c'est vraisemblablement aussi, à quelques vingt ou trente ans près, le moment où travaillaient d'autres artistes dont les inscriptions nous ont seules conservé le souvenir : Gorgias (C. I. A., I, 353), Aristion (*ibid.*, 466), Callonidès (*ibid.*, 483), Épistémon (*ibid.*, 471) (1). Il est à supposer qu'une bonne partie de ces artistes étaient indigènes et qu'il y avait déjà, vers 550, une *école attique*, avec ses tendances particulières, ses procédés à elle, ses mérites originaux.

C'est à l'un des maîtres de cette école que j'attribuerais notre tête : du moins on y trouve déjà ce fini et cette délicatesse qui seront plus tard les préoccupations constantes et les qualités maîtresses des artistes attiques. Et, chose remarquable, parmi tous les débris de la sculpture primitive parvenus jusqu'à nous, il n'y en a que deux où ces qualités se retrouvent au même degré, et ces deux morceaux proviennent également d'Athènes.

(1) Aristoclès, l'auteur de la fameuse stèle de Valanidéza, me paraît un peu plus récent et se placer dans le dernier quart du sixième siècle.

Le premier est une tête d'homme, couronnée de feuillage, dont M. Rampin est aujourd'hui l'heureux possesseur et que M. A. Dumont se propose de décrire dans l'annuaire de l'année prochaine : elle présente, avec un aspect un peu plus archaïque et de très-curieux détails de coiffure, la même recherche de la physionomie individuelle et les mêmes finesses de ciseau. Le second est un fragment de bas-relief d'une saillie assez faible, trouvé dans les fouilles d'Haghia-Trias,



au Céramique extérieur, et aujourd'hui conservé au Musée de la Société archéologique (n° 2210 du catalogue des marbres); le savant et sagace M. Coumanoudis croit que ce fragment appartient à une grande stèle dont la partie inférieure, trouvée au même endroit, porte en caractères très-archaïques le nom de Χσενόφαντος. C'est une tête jeune, d'une finesse élégante, et que le sculpteur a eu l'ingénieuse idée de détacher sur un disque posé sur l'épaule gauche du personnage et soutenu par une main aux doigts longs et effilés. L'inclinaison de la bouche, la longueur de la chevelure, soigneusement nattée et serrée au bout par un lien, semblent indiquer une date un peu plus ancienne que celle de notre marbre; mais la forme des yeux est exactement la

même, et il y a dans le modelé du nez et de la bouche une ressemblance significative. Assurément, les mêmes traditions artistiques se continuent à travers ces trois œuvres échelonnées dans l'espace d'un demi-siècle tout au plus; et les deux dernières surtout sont si étroitement apparentées, que l'on est tenté de se demander si elles ne sont pas non-seulement de la même école, mais de la même main.

POLLUX ET LYNCÉE

SUR UNE

PLAQUE EN BRONZE DE DODONE

PAR M. J. DE WITTE.

La belle plaque de bronze gravée planche 2 a été trouvée dans les fouilles entreprises par M. Constantin Carapanos, à Dodone. Cette plaque est un géniastère ou couvre-joues de casque. On y voit un groupe de deux combattants; tous les deux sont nus. Le vainqueur a la tête couverte d'un casque de forme conique. Il a une chlamyde qui flotte sur ses épaules et s'enroule autour de son bras gauche couvert d'un grand bouclier argien. Représenté de face, il appuie le genou droit sur la poitrine de son adversaire, renversé à ses pieds. Différentes parties de la plaque ayant été brisées et mutilées, on ne saurait dire quelles étaient les armes que les deux combattants tenaient à la main. Le vaincu était probablement armé d'une épée.

On pourrait chercher dans ces deux combattants une scène de l'Iliade, mais il est plus probable que ce groupe montre le combat de Pollux et de Lyncée. Le casque que porte le vainqueur indique d'une manière évidente un des Dioscures, car la forme conique fait allusion à l'œuf de Léda (1).

Les mythographes racontent que les Dioscures enlevèrent Phœbé et Hilaïra, filles de Leucippus, qui étaient fiancées à Idas et à Lyncée,

(1) Lycophr., *Cassandr.*, 506. — Lucian., *Dialog. Deorum*, XXVI, 1, avec les notes de Hemsterhuis.

tils d'Apharéus, roi qui régnait en Messénie, qu'à la suite de ce rapt les deux frères voulurent reprendre leurs fiancées, que Castor fut tué par Lyncée et que Pollux vengea son frère en faisant périr Lyncée. C'est là du moins le récit le plus suivi (1) ; une autre version attribue la mort de Lyncée à Castor (2). Ovide dans les *Fastes*, s'exprime ainsi :

Ultor adest Pollux ; et Lynceum perforat hasta (3).

Le sculpteur Bathyclès avait représenté l'enlèvement des Leucippides sur le trône d'Apollon Amycléen (4), et plusieurs bas-reliefs de sarcophages reproduisent cette scène (5).

Quant à la lutte de Pollux et de Lyncée, Winckelmann (6) a reconnu ce fait dans un fragment de bas-relief, reproduit plus tard par Zoëga (7).

Sous le rapport de l'art, la plaque de bronze que nous publions ici est peut-être supérieure aux admirables bronzes de Siris conservés au Musée Britannique et illustrés par Bröndsted (8). En effet, la beauté des deux têtes, le modelé des chairs, l'élégance des draperies, indiquent une œuvre d'art de la plus belle époque, une œuvre de l'école de Lysippe, une de ces productions artistiques qui étonnent par la correction et la pureté des lignes et par leur noble simplicité.

(1) Apollod., III, 11, 2. — Schol. *ad* Pindar., *Nem.* X, 114. — Tzetz. *ad* Lycophr., *Cassandr.*, 511 et 556.

(2) Theocrit., *Idyll.*, XXII, 137. — Hygin., *Fab.*, 80.

(3) *Fast.*, V, 711.

(4) Pausan., *Lacon.*, 18, 7.

(5) Winckelmann, *Mon. ined.*, 61. — Visconti, *Mus. Pio Clem.*, IV, pl. XLIV. — Millin, *Galer. myth.*, CXIX, 523. — *Galer. Giustiniani*, II, pl. CXXXVIII. — Raoul-Rochette, *Mon. inéd.*, pl. LXXV. — Campana, *Opere di plastica*, pl. CV. — Cf. Boettiger, *Arch. der Mahlerei*, p. 291 et suiv.

(6) *Mon. inéd.*, 62.

(7) *Bas-r.*, t. I, pl. LI.

(8) *Bronzes of Siris*, Lond., 1836.

ÉTUDE SUR LES RUINES
D'APOLLONIE D'ÉPIRE
ET SUR
SES MONUMENTS FUNÈBRES

PAR M. ALFRED GILLIÉRON.

Les ruines de la cité épirote d'Apollonia, au milieu desquelles se dresse le monastère de *Poïani*, ont déjà été signalées comme une mine productive de sculptures antiques par l'Anglais Leake, qui nota au passage une douzaine d'ouvrages grecs et trois inscriptions funèbres des temps romains; après lui, l'albanologue G. de Hahn donna, dans ses *Albanesische Studien*, quelques renseignements nouveaux sur les ruines, et en particulier sur un bas-relief fort curieux encastré dans la chapelle de Saint-Athanase, située à une petite distance du couvent. M. Gaultier de Claubry, membre de l'École française d'Athènes, s'arrêta également à Poïani et en rapporta un petit torse de Bacchus enfant, qui est exposé au Louvre. Enfin, en 1861, MM. Heuzey et Daumet, revenant de leur mission en Macédoine (1), consacrèrent une journée à la visite du couvent et de ses environs. Ces deux explorateurs prirent le dessin des sculptures les plus curieuses, notèrent quelques inscriptions et mesurèrent le temple dorique de *Stouladi* (2), dont une colonne reste encore debout à 1 kilomètre de l'enceinte de la cité. Ils firent mieux encore et rapportèrent au Louvre une tête de Déméter

(1) Pour les détails voir Heuzey et Daumet, *Mission de Macédoine*, p. 393 à 401.

(2) La variante *Stylasi*, donnée par la Mission de Macédoine, peut tenir à la diversité des dialectes albanais et grecs parlés dans cette région.

voilée qui a fourni à M. Heuzey le sujet d'une savante étude insérée dans les *Monuments grecs* (années 1873 et 1874). Guidés par les conseils et les utiles indications de M. Heuzey, nous nous sommes imposé, mon frère et moi, la tâche d'étudier avec quelque détail les ruines d'Apollonia, pendant une courte excursion faite en Épire dans l'été de 1876. Le peu de temps dont nous disposions ne nous a pas permis d'étudier les embouchures de l'Aoüs et le rivage de la mer, où se trouvait l'ancien port de la ville, ni de parcourir les villages environnants pour y dresser un catalogue complet des inscriptions et des débris de sculptures qu'ils renferment; c'est là une tâche qui reste réservée à une seconde excursion. Nous croyons cependant utile de publier dès aujourd'hui, outre quelques renseignements complémentaires sur les sculptures d'Apollonia, notre plan de l'enceinte de la ville, ainsi que le dessin et la description d'une stèle funéraire fort intéressante, exhumée quelque temps seulement avant notre passage.

Comme l'indique notre plan, dressé au $^{20,000^{e}}$, la ville d'Apollonia était bâtie sur une ligne de hauteurs qui forme ce que M. Heuzey appelle la troisième pointe d'un trident de collines, s'avançant vers la mer dans la direction du nord-ouest. La colline qui porte la colonne solitaire de Stouladi est entièrement couverte de chênes épineux et ne présente aucune trace de murs antiques; elle est séparée du couvent par un gracieux vallon, semé de quelques masures appelées du nom générique de *Calyvia* et arrosé par une source qui jaillit sous les ombrages fraternels d'un tilleul, d'un figuier et d'un saule. Peut-être est-ce là le Céphise Apolloniate dont parle le géographe Polémon. En tout cas, c'est dans le voisinage de cette source que Leake vit, en 1806, la trace des fouilles pratiquées par des carriers d'Ali-Pacha, qui emmenèrent à Bérat dix-sept chariots remplis des débris d'un temple ionique; l'excavation semble avoir été comblée depuis lors, de sorte qu'il n'est plus même possible aujourd'hui de retrouver l'emplacement jadis occupé par le sanctuaire.

La colline qui porte le couvent accuse un relief de 30 à 60 mètres au-dessus du vallon des Calyvia et va en s'élevant du nord-ouest au sud-est. Sur la première plate-forme se dresse, au milieu des oliviers, une chapelle rustique dédiée à saint Athanase; à partir de ce point, le

sentier qui conduit au couvent passe à côté des débris de l'enceinte en suivant la crête de la colline et longe les bâtiments du monastère en laissant à gauche quelques restes de mosaïque. A quelques pas au-delà de l'enceinte au couvent, du milieu de laquelle on voit le sommet d'une coupole d'église bâtie de briques romaines, la colline se hausse en un mamelon boisé que signalent au loin de gigantesques cyprès : au pied de ce renflement de terrain se trouve une petite chapelle de pierres sèches consacrée à Hagia Paraskevi et appuyée sur la muraille antique qui continue à suivre le bord de la colline. Est-ce sur ce ma-

melon, qui domine de 15 mètres la plate-forme du couvent, qu'il faut placer l'acropole de la ville, comme le supposent les voyageurs qui ont passé avant nous à Apollonia? L'examen des lieux permet de répondre non. En effet, la muraille, marquée par quelques pierres moussues, éparses comme autant de siéges naturels au pied des oliviers, se prolonge bien au-delà de cette éminence et va enfermer dans

son orbe prolongé une colline, jusqu'ici masquée, qui domine immédiatement le village de Poïani et dépasse de quelques mètres le sommet du premier mamelon. C'est sur cette dernière colline, beaucoup plus considérable, qu'il faut placer suivant toute probabilité l'acropole de la ville; on y distingue d'ailleurs nettement des assises d'édifices helléniques, et son flanc nord alimente une source qui a joué probablement un rôle important dans l'histoire de la ville et près de laquelle se voient des débris de constructions antiques.

Au-delà de cette colline, la muraille, continuant à courir sur le bord de la terrasse, tourne subitement avec elle du côté du nord; à l'angle sud-est se dressait une tour ronde faite de blocs énormes et près de laquelle se reconnaissent encore les assises en place de la muraille, accusant une largeur de 3 mètres. Deux cents pas plus loin apparaissent, à un autre angle de l'enceinte, les assises d'une seconde tour qui mesurait un diamètre d'au moins 7 mètres; les blocs exposés à l'air sont très-érodés et présentent l'aspect tacheté des grès à conglomérat. A partir de ce point, les traces du mur disparaissent, pour redevenir visibles au-delà de la fontaine de Poïani, au point où l'enceinte atteignait la plaine; de là, à part une nouvelle interruption assez longue, elles suivent exactement le pied de la colline et marquent la limite des champs de maïs qui ondulent sur les pentes au milieu des bouquets de figuiers. Malheureusement, les haies d'épines qui recouvrent complétement par places la ligne de murs ne réussissent pas à la préserver des ravages des hommes; chaque hiver voit disparaître quelque pan de muraille, dont les puissantes assises prennent le chemin de Sopi ou de Poïani et ne laissent plus après elles qu'une cavité béante de plusieurs mètres de profondeur. A l'angle nord, où la colline se rétrécit sensiblement, l'enceinte s'infléchit brusquement et serre de près les dernières ondulations du terrain, jusqu'au point où elle remonte la croupe de Saint-Athanase et rejoint le couvent après avoir décrit une courbe totale d'environ 4 kilomètres; c'est à peu près le développement de l'enceinte d'Ambracia, que Tite-Live évalue à trois milles romains et que nous avons également mesurée. On aperçoit sur plusieurs points, surtout dans le voisinage immédiat du couvent, des traces de murs plus ou moins récents, mais l'on ne rencontre de

ruines dignes de ce nom que du côté nord, sur une dernière ondulation de la colline. Là se dresse un énorme figuier dont l'immense dais de feuillage vient presque s'appuyer sur le sol. Comme la curiosité nous y avait conduits un soir que nous remontions au monastère, nous allâmes donner, tout à côté de l'arbre, dans une grande vasque de verdure où se cachaient deux ou trois lambeaux de murs assez grossiers, dont la nudité se dissimulait sous d'épaisses toisons de lierre. Y avait-il là des bains romains ou seulement une église byzantine? Des fouilles seules pourraient le dire.

La vieille cité d'Apollonia ne nous a pas seulement laissé une enceinte remarquablement conservée; sa civilisation gréco-romaine revit dans un grand nombre de bas-reliefs et d'inscriptions d'époques diverses, que la piété des raïas qui peuplent les environs a réussi à sauver de la destruction en les encastrant dans des constructions modernes. Aucun voyageur, croyons-nous, ne parle des débris du temple ionique des Calyvia, transportés à Bérat sur l'ordre d'Ali; mais ce qui est certain, c'est qu'il n'y a pas, à deux lieues autour d'Apollonia, de village ou de chapelle où l'on ne reconnaisse quelques débris de l'antique cité.

Parmi les localités que nous avons pu explorer, nous citerons tout d'abord le couvent d'*Haghios Cosmas,* bâti dans la plaine, à deux lieues du monastère et du côté de la mer. Beaucoup moins délabré que celui de Poïani, il paraît avoir été construit à l'époque d'Ali-Pacha, qui favorisait l'établissement de monastères chrétiens et s'y arrêtait volontiers dans ses fréquents voyages. Comme celui de Poïani, il n'a que deux prêtres; l'un d'eux nous raconta que le couvent avait été élevé à l'endroit où le cadavre d'Hagios Cosmas, jeté à la rivière, avait été retrouvé gisant sur le sable.

Nous y avons noté sur un vieux mur extérieur une grande tête de lion entourée de feuillage, ayant plutôt servi d'accessoire décoratif que d'antéfixe, et, un peu plus loin, un bas-relief de forme rectangulaire et de travail grossier représentant un soldat presque complétement nu, les épaules couvertes d'une draperie flottante, et tenant un cheval de la main droite et de la gauche une lance. A quelques pas de là on voit une stèle des temps romains où se lit cette inscription :

ΠΡΟΚΛΩ·ΚΙΝΑΙΔΟΛΟΓΩ
ΤΑΤΗΡ ΑΝΕΘΗΚΕΝ
ΛΝΗΜΗC ΧΑΡΙΝΕΤΩΝ
ΚΑ ΧΑΙΡΕ

La stèle mesure $0^{m},75$ sur $0^{m},45$ et présente, dans un arc formant niche, une figure grossièrement travaillée qui a le bras droit posé sur la poitrine et engagé dans la toge; le fronton triangulaire est décoré d'une rosace à six pétales et de feuilles d'acanthe assez vaguement indiquées. Près de la maison d'école se dresse sur le sol un fragment très-mutilé dans le bas, mesurant $0^{m},35$ sur $0^{m},75$ de longueur, et qui a peut-être appartenu à une frise d'édifice. On y voit deux figures d'enfants: celui de gauche porte sur l'épaule un objet peu distinct et garni de longues banderoles flottantes; celui de droite se tourne vers le premier. Le fragment porte à son extrémité une grande tête de bœuf ayant servi de motif ornemental, et rappelant celle que M. Heuzey donne dans sa *Mission de Macédoine* comme venant de Dyrrachium (pl. 27, fig. 4). Dans le mur même de l'église est encadré un grand serpent en très-haut relief, mutilé dans sa partie antérieure: la croupe est accusée par une crête très-saillante, le ventre marqué de côtes fortement dessinées et la croupe terminée par une sorte d'appendice trifide.

Au pied de la colline de Poïani, du côté du nord-ouest, et un peu en dehors de l'enceinte, se trouve le petit village de *Sopi*, où les raïas commencent à élever quelques solides maisons de pierres au lieu de ces chaumières de terre et de ces huttes de roseaux qui composent à elles seules les *stanis* du voisinage. L'hégoumène de Poïani y possède une maison où il conserve, à l'abri d'une niche, une statue qui est presque de grandeur naturelle et représente un acteur affublé d'un masque comique et couvert d'une tunique; on distingue sur sa tête une couronne de fleurs et un bandeau; il est assis sur un autel que décorent deux volutes et appuie sur une guirlande ses jambes pendantes et croisées; ses pieds sont serrés dans des brodequins montants.

Sur une autre façade de maison s'étalent, non loin de là, trois bas-reliefs; l'un est encastré très-haut dans la muraille et ne laisse voir

que deux figures mutilées; le second est une petite stèle romaine avec une niche où paraît une tête de femme coiffée comme les impératrices du second siècle; l'inscription

ΙΟΥΛΙΑΚΟΥ
ΧΑΙΡΕ

fait songer à la Julia Quarta du monument encastré dans la chapelle de Saint-Athanase (v. Heuzey et Daumet). Le bas-relief le mieux conservé et le plus convenablement exécuté représente une mère et son enfant, qui tient de la main gauche un très-grand instrument de musique, une énorme fistula à neuf tubes reliés ensemble par une pièce de bois. Le fronton est décoré d'anthémia, et on lit au-dessous :

ΑΦΡΟΔΙCΙCΕΤΩΝΦΚ
ΧΑΙΡΕΦΛΥΚΑΗΜΗΤΗΡΦ
ΠΟΙΕΙΖΩCΑ

C'est au monastère même de Poïani que se trouvent sans contredit les reliques les plus curieuses et les débris les plus anciens. Les murs du couvent, restaurés à plusieurs époques, sont comme un vaste musée à ciel ouvert, où les œuvres antiques trouvent, à défaut d'un abri contre les intempéries des saisons, une protection assurée contre les ravages des hommes; à voir ces murailles, où se heurtent des assises helléniques et des tuiles romaines, il semble que, dans leur solitude peu éclairée, mais fort respectable, pour les monuments antiques, les moines de Poïani se soient plu à confondre dans le pêle-mêle d'une grande mosaïque historique toutes les grandeurs des siècles passés. Le voyageur qui vient du bac de la Voïoussa s'arrête tout d'abord devant la façade nord-ouest, que flanque une tour assez haute; cette tour, qui repose sur de belles assises helléniques et dont la structure hétérogène est émaillée de palmettes, de triglyphes, d'ornements byzantins et de têtes mutilées, porte près de son sommet un bas-relief que sa situation bizarre nous a empêchés d'examiner de plus près : c'est une scène de chasse, ou plus exactement un cavalier assistant à

la lutte d'un chien et d'un sanglier. La façade nord-est est la plus longue : tout près de la porte d'entrée se voit, à hauteur d'homme, un fragment de bas-relief de pierre noire, mesurant $0^m,40$ sur $0^m,50$; le travail est excellent, mais les têtes sont mutilées; un homme, assis sur un siége, a devant lui une femme accompagnée d'un enfant qui tient à la main une fleur ou un éventail. A côté est un autre relief, haut de $0^m,80$ sur $0^m,45$ et représentant, de grandeur demi-naturelle, une femme portant une tunique dont les manches sont serrées sur le bras; de la main gauche elle tient une ciste, où l'on distingue le bourrelet formé par le couvercle; devant elle est une table avec des consoles et un chien qui semble faire partie de la décoration de la table : le travail de ce morceau est excellent et semble indiquer l'époque macédonienne.

Nous pouvons négliger les deux autres façades extérieures, qui ne présentent rien de curieux, et nous arrêter à la porte d'entrée, qui a été remaniée, il y a fort peu de temps, et qui est comme de juste décorée avec un soin tout particulier; on y voit jusqu'à des peintures byzantines fanées par le temps. A droite est un atlante qui soutient un fragment d'entablement sur son bonnet phrygien; la pierre est grossière, mais le travail est bon. Plus loin, un petit cadre mutilé, mais d'une assez bonne exécution, nous montre une scène funèbre du genre de celles qui reviennent souvent sur les stèles attiques : un homme armé d'un bâton, probablement le défunt, un arbre et un chien, avec des lettres fragmentaires, ΑΣΚΕΙΒΩ. A gauche est la stèle de Parméniscos, dont nous donnons plus loin le dessin et la description.

Les murs intérieurs qui regardent sur la cour sont, comme ceux de l'extérieur, placardés de bas-reliefs qui leur prêtent au premier abord l'aspect d'un campo-santo ruiné; le sol même, surtout près de l'église ou *catholicon*, est jonché de stèles renversées, de plinthes usées par les plus vils usages et de piédestaux qui servent de perchoir à la basse-cour du monastère. Sur le mur du nord-est on lit une inscription nouvellement scellée, dont l'écriture est de basse époque et dont l'orthographe fantastique n'est pas sans présenter un certain intérêt; la reproduction que nous en donnons est faite d'après un estampage.

ΜΥΡΩΝΟΑΤΤΑC
ΤΡΟΦΙΜ'ϽΝΕΝΘΑ
ΔΕΚΕΙΜΕΒΙΩCΑ
ΕΤΗ·Ο·ΘΗΚΕ
ΕΜΟΙCΤΗΛΑΗ
ΥΙΟCΕΜΟCΜΥ
ΩΝΜΝΗΜΟϹΥΝΗ
ΤΑΤΡΙΚΗC·ΧΑΡΙΤΟ

Plus loin, au-dessus des petites portes qui conduisent à des cellules aujourd'hui abandonnées, on lit, sur deux figures mutilées, l'épitaphe suivante :

ΚΛΑΥΔΙΕΓΕΝ ΚΛΑΥΔΙΑΠΙC
ΘΙΕΧΑΙΡΕ ΤΙ·ΧΑΙΡΕ

Les autres débris ne méritent guère de nous arrêter; ils sont pour la plupart très-mutilés et ont déjà été mentionnés par les voyageurs qui nous ont précédés. Nous avons retrouvé avec plaisir, dans le mur sud-ouest, le fragment dessiné par MM. Heuzey et Daumet, et représentant une Amazone agenouillée, maintenue à terre par un Grec qui appuie le pied sur sa cuisse; ce fragment emprunte, comme nous le verrons, un intérêt nouveau à la stèle dont il nous reste à donner la description.

Cette stèle, encastrée assez haut dans le mur de gauche de la porte d'entrée, avait dès l'abord attiré mon attention, et nous en prîmes sur place un dessin aussi minutieux que le comportaient les dégradations de la pierre et la situation incommode à laquelle le dessinateur était condamné; c'est ce dessin que M. Heuzey a bien voulu présenter à l'Académie des Inscriptions dans sa séance du 6 avril 1877; depuis lors, mon frère a eu l'occasion de repasser par Apollonia, et il a pu y prendre, sur le monument, des moulages qui ont servi à compléter la gravure de M. Dubochet (1).

(1) L'original de notre planche 3 n'en est pas moins le précieux dessin de M. Georges Gilliéron, frère de l'auteur. (L. H.)

Le monument que nous décrivons paraît avoir été trouvé, il y a deux ans à peine, sur le flanc nord de la colline, en dehors de l'enceinte; la pierre, qui est un grès peu résistant, a beaucoup souffert, surtout dans le haut. Sa hauteur était de $1^{m},14$; sa largeur, de $0^{m},52$. Le fronton triangulaire qui surmonte la stèle est fortement ébréché au sommet; un examen attentif permet de reconnaître sur les pentes du fronton les traces de deux animaux fabuleux, analogues sans doute aux deux griffons figurés dans la partie inférieure. Le triangle même du fronton était en partie rempli par une tête dont on n'aperçoit plus que le nez, la bouche, le menton et le cou; cette tête était probablement une Méduse comme on en voit souvent sur les sarcophages gréco-romains (v. Pervanoglou, *Grabsteine der alten Griechen,* p. 77).

Quant aux lignes mêmes du fronton, elles sont bordées par deux rangs de perles. Au-dessous de la corniche, qui est ornée de denticules, court une frise de neuf figures représentant des Grecs combattant contre des Amazones.

Ces neuf figures sont réparties en quatre groupes. Le premier groupe, à commencer par la gauche, représente un Grec et une Amazone; le Grec, complétement nu, tient d'une main un bouclier rond et de l'autre saisit par les cheveux une Amazone vaincue et désarmée, qui a la main droite appuyée sur le sol et se sert de la gauche pour repousser l'ennemi : c'est à peu de chose près le sujet d'un des nombreux groupes de la célèbre frise de Phigalie (v. Stackelberg, pl. 9). Derrière l'Amazone se dresse un Grec qui, pour l'action, appartient déjà au second groupe; ses jambes écartées indiquent qu'il se porte violemment en avant au secours d'un compagnon déjà terrassé. Il semble vêtu d'un périzoma, qui descend de la ceinture jusqu'au genou, et porte, comme les trois autres guerriers, un casque pourvu d'un haut cimier; l'exécution de cette figure laisse quelque chose à désirer, et l'on ne peut s'empêcher de trouver que le bras droit, qui tient une courte épée, est trop raccourci. Le quatrième personnage, un Grec vaincu et terrassé, porte une tunique qui se gonfle en un pli très-visible sur la poitrine; sa main droite, appuyée sur le sol, tient une épée, la gauche ramène le bouclier sur son corps. L'Amazone qui vient de le terrasser est comme la figure centrale de toute la compo-

sition, à elle seule elle suspend la victoire; car seule elle combat encore. L'effort qu'elle fait pour frapper son adversaire hausse sensiblement sa taille; sa main droite brandit la bipenne, la gauche tient un bouclier dont la forme est particulière; sa tête est recouverte, non pas de cette mitre asiatique avec laquelle les Amazones figurent sur la plupart des monuments, et entre autres sur la frise de Phigalie, mais d'un casque en tout pareil à celui des guerriers; sa longue tunique descend jusqu'à terre. L'ensemble de la pose rappelle l'Amazone levant sa hache de la frise de Phigalie (Stackelberg, pl. 7).

Le troisième groupe, qui est le plus satisfaisant comme exécution, nous montre une Amazone renversée, privée de son casque et pressée par le pied d'un Grec appuyé sur sa hanche; ses deux mains sont renversées sur sa tête et cherchent à repousser l'étreinte du Grec, qui saisit son ennemie de la main gauche et se prépare à la percer du glaive qu'il tient dans la main droite; à part une modification qui nous paraît heureuse dans la tenue des bras, c'est la répétition fidèle d'un motif qui se présente sur la frise de Phigalie (Stackelberg, pl. 9).

Le dernier groupe nous montre une Amazone qui emporte une de ses compagnes loin du champ de bataille; ici encore la frise de Phigalie nous fournit un point de comparaison curieux.

Au-dessous de la frise, l'artiste a figuré deux branches de chêne entrelacées et se rejoignant en formant un ∞; autour des rameaux, où les glands alternent régulièrement avec les feuilles, s'enroulent deux bandelettes qui retombent de chaque côté.

La partie moyenne de la stèle est remplie par deux Sirènes exactement semblables : toutes deux sont représentées avec de très-grandes ailes, une large queue d'oiseau et des plumes sur les cuisses; les pieds sont serrés l'un contre l'autre. L'attitude de ces Sirènes exprime la tristesse et la douleur avec un pathétique dans les attitudes qui n'est point ordinaire dans l'art hellénique; la tête, qui est appuyée sur la main droite, est fortement penchée en dedans, tandis que la main gauche est ramenée sur la poitrine; la légère inclinaison des yeux et de la bouche semble indiquer l'effusion des larmes; c'est à peu près l'attitude des prisonniers barbares sur les monuments romains. Par une combinaison ornementale des plus hardies, les deux Sirènes sont

posées, on pourrait dire perchées, sur deux de ces rosaces que l'on rencontre si fréquemment sur les stèles de l'âge classique. Les nôtres se distinguent pourtant par une certaine complication de structure : les pétales qui les composent sont striés par une nervure médiane et séparés les uns des autres par de petits lobes mucronés; de plus, l'ovaire central est entouré de huit autres petits pétales qui alternent avec les grands, de façon à remplir l'espace laissé libre entre deux nervures (v. une rosace analogue dans la *Mission en Macédoine,* pl. 28, 3).

L'inscription, portée un peu vers la gauche du monument, au-dessous des deux rosaces, répète deux fois le nom de Parméniscos, fils de Damen. La forme des caractères concorde avec les renseignements fournis par le nom même du défunt et indique bien nettement les temps macédoniens. Le nom de Parméniscos n'est point rare dans les inscriptions grecques; il figure entre autres sur un monument trouvé à Lamie (v. Rangabé, *Antiquités helléniques,* p. 920 et p. 821); celui de Damen ne nous est point connu. Quant à la répétition de l'inscription, je ne sais s'il s'en trouve beaucoup d'exemples; j'en rencontre un dans Friedlander (*De operibus anaglyphis in monumentis sepulcralibus græcis,* p. 32), où les deux noms se rapportent à deux personnages distincts.

Au-dessous de chacune des deux Sirènes se voit un griffon à tête peu allongée et à bec très-crochu; la patte droite est levée comme dans nombre d'autres monuments. Entre les deux animaux fabuleux se place un cratère muni de deux anses et reposant sur un pied assez long; la panse est sinueuse et la partie inférieure est striée de sept côtes. On sait que nombre de reliefs grecs représentent le même motif : un cratère entre deux lions couchés, un vase entre deux béliers ou bien encore un candélabre entre deux griffons (Pervanoglou, p. 76).

Le monument que nous venons de décrire est, si nous ne nous trompons pas, unique dans son genre et soulève des questions diverses pour lesquelles nous ne saurions avoir la prétention d'apporter des éclaircissements décisifs. Il présente deux particularités saillantes: en premier lieu une complexité d'éléments décoratifs qui sort tout à fait des habitudes de l'art grec, auquel le rattachent d'ailleurs son inscription, le style et l'arrangement des figures; et, en second lieu, une frise

décorée de ces combats d'Amazones et de Grecs que nous ne rencontrons avec cette destination funèbre que sur les sarcophages étrusques et romains. Abstraction faite de la frise, les éléments de la décoration de notre monument se retrouvent isolément sur les stèles grecques; ce qui est nouveau et spécial à Apollonia, c'est l'éclectisme de l'artiste, qui a su réunir dans un cadre relativement très-resserré des ornements architectoniques, tels que les perles, les denticules et les acrotères des frontons, avec les symboles usuels de la décoration funéraire, la tête de Méduse, les Sirènes ou Harpyies, les rosaces, les griffons et le cratère. Les Sirènes de notre monument ne ressemblent pas en tout point à celles que l'on voit sur les stèles du Céramique et portent l'empreinte d'une conception individuelle. S'il faut en croire les auteurs, elles ornaient déjà les tombeaux de Sophocle et d'Isocrate, et là, sans doute, elles étaient une allusion à l'éloquence harmonieuse du poète et de l'orateur. Sur notre monument, elles sont plutôt ce qu'elles étaient sans doute sur le bûcher d'Héphestion, des symboles de deuil, des muses de la douleur (1) : c'est ainsi qu'on voit sur le fronton d'une stèle attique une Sirène jouant de la lyre entre deux pleureuses agenouillées qui s'arrachent les cheveux. La pose de nos Sirènes rappelle un monument attique où l'on voit une de ces figures ailées posant le pied sur une tête d'homme (2).

Quant à la frise d'Amazones et de Grecs, employée comme élément décoratif d'une stèle, c'est un fait absolument nouveau dont la constatation a son importance (3). Pervanoglou (p. 74), dans sa revue des monuments funèbres d'Athènes, ne cite que deux exemples d'une représentation semblable : un fragment de vase où l'on distingue le relief

(1) Diodore de Sicile, XVII, 109, 4.

(2) Les Sirènes d'Apollonie rappellent de très-près une Sirène du Musée du Louvre, empruntée aussi très-probablement à un monument funèbre (Clarac, *Musée de sculpture*, n° 349). Dans une étude spéciale sur *les Sirènes*, M. Cerquand a consacré un chapitre intéressant au caractère funéraire de ces êtres mythologiques. Pour le rapport traditionnel de la figure des Sirènes ou Harpyies avec l'oiseau à tête humaine, image de l'âme et du souffle de la vie sur les monuments funèbres de l'Égypte, voir les indications données dans les *Comptes rendus* de l'Académie des inscriptions et belles-lettres (avril 1857, p. 165).

(3) Il faut tenir compte cependant de la popularité donnée à ce sujet des Amazones comme décoration funéraire, par la frise du tombeau de Mausole. Comparez aussi le beau sarcophage de Salonique au Musée du Louvre.

grossier d'une Amazone et d'un Grec, et des fragments de sarcophage trouvés sur l'emplacement de l'ancienne Agora et représentant des Amazones à pied et à cheval combattant contre des Grecs. Stark a étudié ces fragments dans l'*Archæologische Zeitung* (1876, 2e cahier); il y trouve des reflets de l'art spécialement hellénique et les attribue au siècle d'Auguste. De son côté, Klügmann, constatant d'un côté la prédilection bien connue des artistes et des orateurs athéniens pour les légendes des Amazones et de l'autre la vogue dont jouissaient à Rome, auprès des décorateurs funèbres, Penthésilée et ses compagnes, se demande où il faut chercher les jalons intermédiaires (v. *Die Amazone in der attischen Literatur und Kunst*). Notre stèle et le fragment dessiné par MM. Heuzey et Daumet indiquent peut-être de quel côté il faut diriger ses recherches.

Placée sur les routes qui conduisent de la Grèce en Italie, Apollonia a peut-être eu, sur la côte d'Épire, son art particulier, comme l'Acarnanie a eu son architecture à elle; peut-être a-t-elle été, à côté de la commerçante Épidamne, une métropole artistique où se serait élaboré un art de transition tenant du grec et de l'étrusque et préparant les voies à l'art romain. Telle est l'hypothèse que notre monument permet de hasarder et que des fouilles ou des découvertes nouvelles pourraient seules établir.

L'ORACLE DE DODONE

PAR M. CONST. CARAPANOS.

Dans l'histoire de la Grèce, on distingue généralement trois époques : l'époque mythologique, qui contient l'histoire des dieux; l'époque héroïque, qui contient celle des héros; et l'époque historique, qui comprend les faits réels de l'histoire de la nation hellénique.

La première, remplie de récits surnaturels et d'actions surhumaines, contient peut-être quelques faits historiques; mais, en général, elle n'est qu'une suite d'allégories et de fictions créées pour satisfaire les besoins religieux des peuples de la Grèce.

L'époque héroïque, par contre, tout en contenant beaucoup de fictions qui se mêlent avec les faits historiques, présente un ensemble de récits humains et naturels qui nous révèlent tout un monde ayant son existence réelle et indiscutable. Le mélange de plusieurs actions surnaturelles avec des faits réels ne peut pas faire classer parmi les mythes l'histoire de cette époque. Comme les quelques faits réels qui pourraient se trouver parmi les fictions de l'époque mythologique ne peuvent pas donner à cette époque une base d'existence historique, de même les récits surhumains qui se trouvent mêlés avec les faits de l'époque héroïque ne doivent pas nous faire considérer toute l'histoire de cette époque comme une pure fiction.

Des catastrophes, dont nous ne connaissons que celles arrivées par les diverses guerres qui ont eu lieu pendant l'époque historique, ont fait disparaître les monuments qui contenaient toute l'histoire politique et sociale de l'époque héroïque. Ceux qui nous sont parvenus ne nous donnent que des faits isolés, qui ne suffisent pas à constituer un ensemble suivi et méthodique de son histoire; mais, malgré leur insuf-

fisance pour une création d'ensemble, ces faits contiennent en eux-mêmes assez d'éléments pour nous convaincre qu'ils sont les débris d'une tradition plus complète, dont l'ensemble a été perdu. Les poèmes qui nous ont conservé une faible partie de cette tradition, et surtout les poèmes immortels d'Homère, tout en ne contenant pas les éléments nécessaires pour reconstituer l'histoire entière de l'époque héroïque, nous fournissent néanmoins assez de données pour en reconstituer en partie l'organisation sociale et politique sur des bases plausibles et raisonnables.

Un des caractères les plus saillants que nous remarquons dans cette organisation est, sans contredit, le sentiment d'une indépendance individuelle et communale plus grande et plus prononcée qu'à toute autre époque. Chaque héros aime à poursuivre seul, ou avec son entourage immédiat, l'exécution de grandes œuvres, et chaque ville, chaque village même possède son histoire, son organisation, son gouvernement, son chef, ou sa famille souveraine.

L'identité de l'origine, de la langue et des mœurs rendait quelquefois possible, malgré ce sentiment d'indépendance exagérée, la réunion des divers peuples de la Grèce et de leurs chefs. La chasse de Calydon, le voyage des Argonautes, le siége de Thèbes, et surtout le siége de Troie, ont fourni des occasions de réunion à plusieurs peuples de la Grèce. Mais toutes ces réunions, effectuées en vue d'entreprises communes, sont des événements isolés et présentent un caractère de rassemblements temporaires dus à l'influence de personnages supérieurs, tels que Méléagre, Jason, Adrastos, Agamemnon. Elles ne montrent pas une union durable entre les divers peuples qui se trouvaient momentanément réunis. D'autre part, l'industrie, le commerce et les moyens de communication n'étant pas assez développés pour fournir des motifs de relations fréquentes et suivies, l'identité d'origine, de langue et de mœurs ne pouvait trouver que des occasions rares et exceptionnelles pour faciliter la réunion des différents peuples.

Le seul principe qui à cette époque reculée offrît un moyen puissant d'union suivie et non interrompue était la religion. Les cérémonies religieuses, qui étaient célébrées dans des lieux universellement vénérés, appelaient dans ces lieux et mettaient en relation des hommes

appartenant à différentes provinces. Elles entretenaient ainsi et fortifiaient la communauté de sentiments entre des peuples ayant la même origine et parlant la même langue.

Outre ces cérémonies, qui, tout en se répétant régulièrement, avaient aussi un caractère temporaire, il y avait une autre pratique religieuse qui attirait d'une manière plus suivie les habitants des différentes contrées. C'était l'oracle qui, dans tous les cas importants de la vie publique et privée, devait être consulté, et qui exprimait la volonté divine devant laquelle disparaissait tout sentiment d'indépendance nationale ou individuelle. Lorsqu'un peuple ou son chef voulait entreprendre la réalisation d'un projet ou éviter un danger, c'était à l'oracle qu'il devait s'adresser pour apprendre la manière par laquelle il ferait réussir son projet ou éloigner le danger. C'était aussi l'oracle qui indiquait aux particuliers les moyens d'obtenir le succès dans une entreprise et de se tirer d'un malheur ou d'une perplexité. Les peuples et leurs chefs, en visitant les oracles universellement vénérés, avaient ainsi des occasions de relations fréquentes qui entretenaient vivant le sentiment de leur affinité nationale.

Parmi les centres religieux qui ont entretenu chez les peuples de la Grèce une certaine communauté de sentiments et un commencement d'unité nationale dès l'époque héroïque, le plus ancien, le plus universellement vénéré, et celui qui a exercé la plus grande influence est sans contredit celui de Dodone (1). Son sanctuaire fut la demeure primitive de Jupiter et son oracle fut le premier qui révéla aux mortels la volonté divine. Deucalion, Inachus, Io, Hercule, Jason, Ulysse, Néoptolème, Énée, Oreste, ont visité ce sanctuaire et ont appris par son oracle la volonté de Jupiter (2). Achille, loin de sa patrie, sous les murs de Troie, se transporte par la pensée au sanctuaire qu'il a appris dès son enfance à considérer comme le plus vénérable et le plus sacré, et prie Jupiter Dodonéen de protéger Patrocle, son ami

(1) Hérodot., II, 52. — Plat., *Phædr.*, 275, B.

(2) Thrasyb. et Acestod. *ap.* Etym. Magn. *in* v. Δωδωναῖος. — Plutarch., *in Vita Pyrrhi*, I. — Æschyl., *Prometh.*, v. 658 et v. 828. — Sophocl., *Trachin.*, v. 1164. — Orph., *Argon.*, v. 264 et 1153, — Homer., *Od.* Ξ, v. 327 et Υ, v. 296. — Euripid., *Androm.*, v. 884. — Dionys. Halicarn., I, 51 et 55. — Justin., XVII, 3, 4.

et compagnon (1). Plusieurs autres héros ont sans doute visité Dodone à cette époque et plusieurs événements politiques ont été accomplis sous l'influence de son oracle. Malheureusement, nous n'avons sur cette partie de l'histoire religieuse de l'époque héroïque que des renseignements isolés et incomplets, comme sur tous les autres points de l'histoire de cette époque. Mais, malgré cette insuffisance de renseignements, on peut, en se fondant sur l'importance de l'oracle et sur le témoignage d'Aristote (2), affirmer que Dodone a servi de berceau à la nation et à la civilisation hellénique.

La fondation de l'oracle de Dodone peut certainement être attribuée au commencement de l'époque héroïque. Deucalion et Pyrrha l'ont consulté, disait-on, après le déluge (3). Hérodote, qui se plaît toujours à donner une provenance égyptienne à la plupart des traditions anciennes de la Grèce, admet aussi une origine indigène pour cet oracle. En racontant qu'une prêtresse égyptienne enlevée par des Phéniciens et transportée à Dodone y fonda l'oracle de Jupiter, il reconnaît qu'il y avait, avant l'arrivée de cette prêtresse un oracle fonctionnant sous l'invocation d'une divinité innommée, et que c'est avec l'approbation de cet oracle que le culte de Jupiter proposé par la prêtresse égyptienne fut admis par les prêtres de Dodone (4).

Comprise à l'origine dans les limites de la Thesprotie, Dodone en fut détachée plus tard par les Molosses, qui l'annexèrent à leur pays à une époque que nous ne connaissons pas, mais qui doit être très-éloignée (5). Selon quelques auteurs thessaliens (6), il y avait aussi en Thessalie une autre Dodone, à laquelle se rapporterait le passage d'Homère relatif aux Perrhèbes que Gouneus a conduits à Troie (7). Mais l'affinité des peuples qui habitaient l'Épire et la Thessalie, et le manque d'une détermination exacte des limites des États qui se partageaient ces deux provinces nous autorisent à croire que les

(1) Homer., *Il.* II, v. 233.
(2) Aristot., *Meteor.*, I, 14.
(3) Thrasyb. et Acestod. *ap.* Etym. Magn. *in v.* Δωδωναῖος. — Plutarch., *in Vita Pyrrhi*, I.
(4) Hérodot., II, 52 à 56.
(5) Strab., VII, 7, 11.
(6) *Idem*, VII, 7, 2, et fragm., I.
(7) Homer., *Il.* B, v. 748.

Perrhèbes conduits par Gouneus habitaient plutôt autour de Dodone en Épire qu'autour d'une Dodone en Thessalie, sur l'existence de laquelle nous n'avons aucune donnée positive.

La seule description antique que nous possédions sur Dodone est un fragment du poème perdu d'Hésiode, *les Eœæ* (1). « Hellopie, dit Hésiode, était une contrée riche en champs et en prairies, nourrissant beaucoup de moutons et de bœufs aux pieds cambrés. Elle était habitée par de nombreux mortels, possesseurs de grands troupeaux de moutons et de bœufs. A une extrémité de cette contrée était placée Dodone, chérie par Jupiter. C'est là que le dieu a établi son oracle auquel il a donné pour demeure le creux d'un chêne. Les hommes, encouragés par de bons augures et apportant de riches présents, y vont toujours pour obtenir la faveur du dieu et apprendre sa volonté. »

Ἔστι τις Ἑλλοπίη πολυλήϊος ἠδ' εὐλείμων,
Ἀφνειὴ μήλοισι καὶ εἰλιπόδεσσι βόεσσιν·
Ἐν δ' ἄνδρες ναίουσι πολλύβρήνες, πολυβοῦται,
Πολλοὶ, ἀπειρέσιοι, φῦλα θνητῶν ἀνθρώπων.
Ἔνθα τε Δωδώνη τις ἐπ' ἐσχατιῇ πεπόλισται
Τὴν δὲ Ζεὺς ἐφίλησεν ἑὸν χρηστήριον εἶναι
Τίμιον ἀνθρώποις, ναῖον τ' ἐν πυθμένι φηγοῦ.
Ἔνθεν ἐπιχθόνιοι μαντήϊα πάντα φέρονται·
Ὅς δὴ κεῖθι μολῶν θεὸν ἄμβροτον ἐξερεείνῃ
Δῶρα φέρων ἔλθῃ σὺν οἰωνοῖς ἀγαθοῖσιν.

Cet oracle, qui a joué un rôle si important pendant la période héroïque, n'a pas été consulté avec moins de vénération pendant l'époque historique de la Grèce. D'autres oracles ont exercé pendant cette époque une grande influence sur les actes publics et privés des peuples helléniques; mais ils n'ont pas amoindri le respect que ces peuples portaient au vieil oracle de Jupiter. L'oracle d'Apollon de Delphes, situé tout près des provinces helléniques qui avaient dépassé les autres en civilisation et en puissance, a eu surtout un éclat supérieur à tout

(1) Hesiod. *ap.* Schol. *ad* Sophocl., *Trachin.*, v. 1169.

autre oracle; mais l'oracle de Dodone vient toujours en première ligne toutes les fois qu'un peuple ou un particulier veut exprimer son respect aux deux oracles de Dodone et de Delphes conjointement (1).

Le sanctuaire et l'oracle de Dodone ont été détruits pendant les guerres implacables qui ont eu lieu vers la fin du troisième siècle avant notre ère entre la ligue des Étoliens et celle des Achéens. Vers l'an 220 avant Jésus-Christ, Dorimachos, général étolien, saccagea les villes épirotes alliées des Achéens et des Macédoniens, et détruisit en même temps le temple de Dodone et celui de Dion en Macédoine (2). Philippe V, roi de Macédoine, cinq ans après, vengea ces destructions en ruinant les temples et les édifices de Thermon, capitale de l'Étolie (3). Le consul romain Paul-Émile, vers l'an 168 (4), et les Thraces de Mithridate (5), vers l'an 88, saccagèrent de nouveau et pillèrent Dodone, qui resta en état de ruines pendant longtemps. Strabon, à la fin du premier siècle avant Jésus-Christ, dit que l'oracle de Dodone a presque disparu avec les autres villes de l'Épire (6). Pausanias, par contre, nous représente cet oracle, vers la fin du second siècle de notre ère, comme digne d'être visité (7), ce qui indique qu'il avait été reconstruit dans ce siècle ou dans le siècle précédent.

Vers le commencement du quatrième siècle, le temple fut transformé en église chrétienne, et Dodone fut érigée en évêché. Ses évêques sont cités jusqu'au sixième siècle (8). A partir de ce siècle, on ne parle presque plus de Dodone. Ce n'est que vers la fin du dernier et le commencement du présent siècle que plusieurs archéologues et voyageurs s'en sont de nouveau occupés et ont cherché à retrouver son emplacement, soit par les indications des anciens auteurs, soit par l'exploration du pays où cette ville était située. Aucun de ces archéologues et voyageurs n'a pu fixer cet emplacement d'une manière positive.

(1) Demosth., *Epist.* I, 16, et *Epist.* IV, 3. — Xenoph., *Scr. Min. de Vectig.*, VI, 2.
(2) Polyb., *Bell. soc. Achaeor.*, IV, 67, 1.
(3) Idem, *ibid.*, V, 9.
(4) Strab., VII, 7, 3.
(5) Dion. Cass., XXXVI, *Fragm.*, 101, 2.
(6) Strab., VII, 7, 9 et 10.
(7) Pausan., I, 17, 5.
(8) Lequien, *Or. Christ.*, vol. II, p. 139.

Les ruines de Gardicaki, au nord-ouest de Jannina (1), et celles de Castritza, au sud-est de cette ville (2), ont été attribuées à Dodone, qu'on a cherchée dans toutes les localités de l'Épire où l'on voit d'anciennes ruines (3).

L'intérêt considérable que la question de Dodone présente pour la science archéologique et un sentiment de devoir envers mon pays m'avaient suggéré la pensée de rechercher l'emplacement de ce temple célèbre et vénéré de l'Épire. J'avais déjà fait des fouilles à différents endroits contenant d'anciennes ruines avant d'aller à la vallée de *Tcharacovista,* située à 10 kilomètres environ au sud-ouest de Jannina, et contenant des ruines de plusieurs édifices que la plupart des voyageurs attribuaient à Passaron, capitale de la Molossie. Le caractère de ces ruines, leur emplacement et la situation de la vallée me firent croire que je me trouvais dans l'ancienne Hellopie et devant les ruines de Dodone. L'aspect du mont Olytzika, qui s'élève majestueux et pittoresque devant ces ruines et domine toutes les autres montagnes qui l'environnent, s'accorde avec l'idée qu'on peut concevoir sur le mont Tomaros par la description incomplète que les anciens auteurs nous en donnent. Un grand nombre de sources coulent de ses flancs et transforment en marais une partie de la vallée, ce qui convient à la nature du pays de l'ancienne Hellopie, qui contenait beaucoup de marais. De belles prairies couvrent la plus grande partie de cette vallée, dont l'aspect riant et agréable rappelle les vers d'Hésiode. L'opinion qu'on peut se former d'après ces vers sur l'étendue de l'Hellopie ne s'accorderait pas avec le développement de la vallée de Tcharacovista ; mais ce désaccord apparent n'est peut-être pas fondé, si on admet qu'Hésiode, dans les limites de l'Hellopie, comprenait également la vallée de Jannina, qu'une chaîne de collines sépare de celle de Tcharacovista.

(1) Pouqueville, t. I, chap. xi.

(2) Leake, t. IV, ch. xxxvii, p. 168. — Hahn, *Alban. Studien.*, édit. 1854, p. 26 et suiv. — Gaultier de Claubry, Rapport (inédit) à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, 1859. — MM. Hahn et de Claubry avaient soupçonné que les ruines de la vallée de Tcharacovista pouvaient appartenir à Dodone. Mais n'ayant pu trouver aucune preuve pour appuyer leur supposition, ils se sont rangés à l'opinion qui plaçait Dodone dans les ruines de Castritza.

(3) Μελετίου Γεωγραφία. édit. 1807, pag. 269 et suiv. — Η. Ἀραβαντινὸς χρονογραφία τῆς Ἠπείρου, p. 148. — Πάλλης μελέται ἐπὶ τῆς Ἠπείρου, p. 52. —Χασιώτης, Περὶ Δωδώνης, p. 116.

Les fouilles que j'ai fait faire dans ces ruines pendant plus de dix mois ont eu un développement dépassant 20,000 mètres carrés, et ont mis au jour des édifices et des objets divers qui ne laissent aucun doute sur le véritable emplacement de Dodone.

Les ruines qu'on y voyait avant mes fouilles étaient une enceinte fortifiée, un grand théâtre et quelques murs du temple. Plusieurs autres murailles, éparses sur une étendue de plus de 12,000 mètres carrés, étaient considérées comme appartenant à des édifices de la ville de Passaron. Mes fouilles ont montré que ces murailles appartenaient à l'enceinte sacrée, dans laquelle sont compris le temple et divers autres édifices.

L'enceinte fortifiée (voy. planche 4) que je considère comme étant la ville de Dodone est placée sur une sorte de promontoire, haut de 30 mètres environ, qui se détache des collines séparant les vallées de Jannina et de Tcharacovista, et qui avance au milieu presque de cette vallée. Située à l'extrémité et sur le sommet de ce promontoire, elle a la forme d'un carré irrégulier. Son étendue est d'environ 30,000 mètres carrés, et elle est entourée de murs helléniques ayant une largeur variant entre $3^{m},25$ et $5^{m},80$. La partie de ces murs qui fait face au sud-est et au sud-ouest est construite en appareil quadrangulaire, et celle qui regarde au nord-est et au nord-ouest est en appareil polygonal. Sept tours en garnissent les façades nord-ouest et sud-ouest. Une seule porte antique, flanquée de deux tours rectangulaires, donnait accès à l'intérieur de la ville du côté nord-est. Toute la surface intérieure est entrecoupée au niveau du sol par des murailles helléniques, qui paraissent marquer des limites d'habitations antiques. Une citerne couverte de grandes dalles (pl. 4, n° 1), qui sont soutenues par des piliers en pierre brute, et ayant une surface de 12 mètres carrés environ et une profondeur de $2^{m},50$, est la seule construction conservée qui se distingue parmi les lignes uniformes des murailles intérieures.

Je donne le nom de ville à cette partie des anciennes ruines de préférence à celui d'acropole, que l'exiguïté de son étendue paraît suggérer, parce que je n'ai pas trouvé près d'elles d'autres ruines plus étendues et pouvant être attribuées à la ville dont l'enceinte fortifiée serait l'acropole. Les auteurs anciens aussi ne citent la ville de Dodone

qu'accessoirement et comme un appendice du temple, ce qui nous autorise à croire que cette ville n'avait pas d'importance par elle-même, et que, n'étant qu'une dépendance du temple, elle pouvait être comprise dans l'espace étroit de l'enceinte fortifiée.

Au sud-ouest de la ville, et séparé d'elle et de l'enceinte sacrée par un passage large de 16 mètres environ, est situé le théâtre. Adossé à la montagne et soutenu des deux côtés de la cavéa par des massifs considérables en pierres quadrangulaires jointes sans ciment, ce théâtre est un des mieux conservés et des plus grands de l'époque hellénique. Sa cavéa, qui a une hauteur de 45 mètres en ligne oblique, et un contour de 155^{m},50 à son sommet et de 66^{m},70 à sa base, présente la forme d'un segment de cercle un peu plus grand que le demi-cercle. Elle contient quarante-neuf gradins, séparés par une précinction en deux séries, et divisés par huit escaliers en neuf cunéi. Une galerie couronne l'édifice à son sommet.

Un mur demi-circulaire, placé à une distance de 1^{m},50 du gradin inférieur, sépare la cavéa de l'orchestre. Plusieurs restes de murailles helléniques qui existent encore sur l'emplacement de la scène indiquent que celle-ci avait une largeur de 45 mètres et une profondeur de 12 mètres environ à partir du centre de l'orchestre. Mes fouilles ont mis au jour les restes d'une porte de style ionique à l'extrémité est de la scène (pl. 4, n° 3), et à l'extrémité ouest (pl. 4, n° 2) une construction souterraine, qui servait probablement comme réservoir ou comme conduit pour les eaux. Des deux côtés latéraux de la scène, il y a encore plusieurs restes de murailles helléniques qui indiquent probablement l'emplacement des portiques attachés au théâtre.

La présence de ce grand théâtre prouve qu'il y avait à Dodone, comme dans les autres centres religieux de la Grèce, des jeux et des spectacles. Nous n'avons sur ces jeux que très-peu de renseignements fournis par les auteurs anciens. Trois ou quatre inscriptions (1) et un passage d'Athénée (2) sont les seuls documents antiques qui nous en révèlent l'existence d'une manière imparfaite. A ces documents vien-

(1) Bœckh, *Corp. inscr. gr.*, n° 2908. — Rangabé, *Ant. helléniques*, n° 967. — Cyriaque d'Ancône, n° 89. — Le Bas, *Attiques*, 395.

(2) Athen., II, 35.

nent aujourd'hui s'ajouter trois autres inscriptions que j'ai découvertes dans l'enceinte sacrée. Deux d'entre elles, gravées sur l'embouchure de deux grands vases de bronze, sont presque identiques et contiennent une dédicace à Jupiter Naïos et à Dioné, à l'époque où Machatas le Parthéen était agonothète; et la troisième est un fragment d'une inscription au pointillé, tracée sur une plaque de cuivre, qui nous donne un autre nom d'agonothète des jeux Naïens célébrés à Dodone en l'honneur de Jupiter Naïos et de Dioné (1). Mais la preuve la plus convaincante de la célébration et de l'importance de ces jeux est l'existence d'un grand théâtre à côté de l'emplacement retrouvé du temple et de l'oracle de Dodone.

En dehors du théâtre, il devait certainement se trouver aussi, à Dodone, un stade et un hippodrome dont les ruines ont complétement disparu; leur emplacement pourrait très-probablement être fixé au sud-est du théâtre pour le stade et au nord-est de l'enceinte sacrée pour l'hippodrome.

L'enceinte sacrée, située à l'est du théâtre et au sud-est de la ville, a une forme oblongue très-irrégulière. Elle s'étend en partie sur les derniers contre-forts de la colline qui supporte la ville et le théâtre, et en partie sur la plaine. Elle a une longueur totale de 225 mètres, et une largeur moyenne de 130 mètres, et peut être divisée en deux parties distinctes: celle du plateau, situé sur les contre-forts de la colline, qu'on peut nommer l'enceinte du temple, et celle de la plaine, qu'on peut appeler le téménos.

Toute l'enceinte sacrée est entourée de murailles helléniques composées d'un ou de deux parements de pierres quadrangulaires, et ayant une largeur variant entre $0^{m},60$ et $1^{m},40$.

(1) L'inscription des deux vases en bronze est ainsi conçue :

Ἐπὶ ἀγωνοθέτα Μαχάτα Παρθαίου
Διὶ Νάοι καὶ Διώνᾳ.

Le fragment de l'inscription tracée sur une plaque de cuivre contient les mots suivants :

. . . . . ν ἀγωνοθε[τοῦντος] . . .
. . . . [Ἀν]δρομάχου . . . . . .
. . . . [τ]ῶν Θεσπρωτ[ῶν] . . . .
. . . . . τοι Ναϊκοὶ εὐ . . . . .

Avant de donner une description sommaire de l'enceinte sacrée, des édifices qu'elle contient, et des objets que j'y ai découverts, je crois nécessaire de dire quelques mots sur ce qu'étaient dans l'antiquité le temple et l'oracle de Dodone.

On ne peut pas affirmer si, au commencement de l'époque héroïque et lors de la fondation de l'oracle, on avait construit un temple ou un édifice quelconque. Le creux d'un chêne a été, à cette époque reculée, la demeure de l'oracle. Toutefois, il serait difficile d'admettre que les Pélasges, qui aimaient à construire des acropoles grandioses et qui avaient fondé l'oracle de Dodone, n'eussent, à une époque très-reculée, construit un édifice digne des offrandes que tous les peuples faisaient à ce sanctuaire et dont nous avons un échantillon dans celles offertes par Énée lors de son voyage à Dodone (1). La partie de l'enceinte de la ville composée de pierres polygonales pourrait être un reste de construction pélasgique.

Nous ne connaissons pas non plus d'une manière détaillée les temples et les autres édifices qui avaient été construits à Dodone pendant l'époque historique. Aucune description du genre de celles que Pausanias nous a laissées sur Delphes et Olympie ne nous est parvenue sur Dodone. Plusieurs auteurs anciens ont écrit sur Dodone, et Polémon avait rédigé sur cette ville tout un traité (2); mais, malheureusement, ces écrits ont été perdus. Les quelques fragments qui en restent ne suffisent pas pour faire connaître les temples et les autres édifices qui s'y trouvaient. Le seul fait que nous pouvons avancer avec certitude, c'est qu'à côté du temple de Jupiter et de Dioné il y avait aussi un temple d'Aphrodite (3).

Cette déesse est, d'après la théogonie homérique, la fille de Dioné (4). La personnification de l'Amour, représenté par elle, a été conçue à Dodone comme un lien naturel entre la force suprême de la création et de l'organisation du monde, personnifiée par Jupiter, et la terre, féconde et utilisant la force productive, représentée par Dioné.

(1) Dionys. Halicarn., I, 51.
(2) Steph. Byz., *in v.* Δωδώνη.
(3) Serv., *in Virg. Æn.*, III, v. 466.
(4) Homer., *Il.* E, v. 370 et suiv.

Parmi les divinités dodonéennes, on doit aussi comprendre Hadès, qui avait sa demeure au milieu des montagnes et des précipices escarpés situés tout près de Dodone (1), et Achéloïs, représentant l'élément humide qui jouait un grand rôle dans les pratiques religieuses de Dodone (2). Mais les deux grandes divinités dodonéennes étaient Zeus et Dioné. C'était à elles qu'appartenait l'oracle, et c'était à leur culte et à leur oracle que se concentraient le respect et la vénération des peuples helléniques.

Le culte de Zeus et de Dioné était desservi dès la plus haute antiquité par des prêtres appelés *Tomouri* (3) ou *Hypophètes* (4). Ces prêtres formaient un corps sacerdotal ayant un chef appelé *Naïarque* (5), et soumis à des pratiques austères parmi lesquelles on doit classer le devoir de coucher par terre et de ne pas se laver les pieds (6).

En dehors de ces pratiques extérieures, y avait-il aussi à Dodone des pratiques secrètes et des mystères analogues à ceux de Samothrace et d'Éleusis? Nous n'avons aucune preuve pour l'affirmer. Mais l'existence d'un corps sacerdotal si ancien pourrait servir de justification à une simple hypothèse que le culte de Jupiter et de Dioné avait aussi ses mystères, qui contribuaient à entretenir parmi les peuples les sentiments de crainte religieuse et de vénération.

A l'origine, les *Tomouri* étaient aussi chargés du service de l'oracle; mais, plus tard, le soin d'interpréter les signes prophétiques et de répondre aux demandes qu'on adressait aux dieux fut confié à des prêtresses appelées *Péléiades* (7). Cette substitution doit avoir eu lieu dans un temps très-ancien, parce que les premières *Péléiades* sont antérieures à Phémonoé, première pythonisse de Delphes (8). Les

(1) Paus., I, 17, 5.

(2) Ephor., *Fragm.*, 27 (*ap.* Müller, *Fragm. Hist. gr.*, t. I, p. 239).

(3) Strab., VII, 7, 11.

(4) Homer., *Il.* II, v. 235.

(5) Une des inscriptions trouvées dans le temple de Jupiter cite le nom du Naïarque Ménécharme comme celui d'un magistrat éponyme (Voir dans mon ouvrage sur *Dodone et ses ruines*, au Catalogue; *Inscriptions sur plaques de bronze et de cuivre*, n° 8).

(6) Homer., *Il.* II, v. 235, et *ibi*, Schol.

(7) Strab., VII, 7, 12.

(8) Paus., X, 12, 11.

Péléiades, au nombre de deux d'abord (1) et ensuite de trois (2), paraissent avoir été réduites à la fin à une seule (3). Elles semblent aussi avoir été soumises, comme les *Tomouri*, à un régime austère et à des pratiques rigoureuses (4).

Il y avait, à Dodone, cinq manières différentes au moyen desquelles Zeus et Dioné exprimaient leur volonté aux mortels. Les plus anciennes et les plus vénérables étaient le chêne sacré et la colombe, qui ont aussi fourni le sujet à toutes les traditions mythologiques sur l'origine et la fondation de l'oracle (5). Le chêne, par le mouvement de son feuillage et le bruit qui en résultait (6), et la colombe, par la direction qu'elle prenait dans son vol et par la manière dont elle se posait sur une branche d'arbre ou sur toute autre chose (7), fournissaient aux *Péléiades* les signes à interpréter pour apprendre la volonté des dieux et répondre aux demandes qui leur étaient adressées.

Le troisième moyen de prophétiser était celui du *bassin d'airain*. Il y a deux versions différentes chez les auteurs anciens sur la disposition de ce moyen fatidique. Les uns disent qu'il était composé de plusieurs bassins ou trépieds suspendus qui rendaient des sons en se touchant les uns les autres (8). Les autres, au contraire, affirment qu'une petite statue, tenant à la main des osselets suspendus à une baguette, frappait un seul bassin (9), qui produisait les sons fatidiques interprétés par les *Péléiades*. La grande quantité de fragments de bassins et de trépieds en bronze que j'ai découverts dans les ruines de l'enceinte sacrée pourraient faire croire à l'existence de plusieurs bassins et

(1) Sophocl., *Trachin.*, v. 171.
(2) Herodot., II, 55.
(3) Serv., *in Virg. En.*, III, v. 466.
(4) Philostr., *Imag.* II, 33.
(5) Herod., II, 55. — Proxen. *ap.* Schol. *in* Homer., *Od.* Ξ, v. 327. — Philostr., *Imag.* II, 33.
(6) Suidas, *in v.* Δωδώνη.
(7) Dionys. Halicarn., *Hist. rom.*, I, 14. — Strab., VII, *Fragm.* I.
Parmi les fragments de statues en bronze que j'ai découverts dans les ruines du temple, il y a une main de statuette sur laquelle est posée une colombe dans l'attitude de prendre son vol (Voir *Dodone et ses ruines*, catalogue, *Statuettes d'animaux en bronze*, n° 10). Il est probable que ce fragment provient d'une statuette de *Péléiade* dans l'attitude d'adresser une demande à l'oracle par le vol de la colombe.
(8) Demon. *ap.* Steph. Byz. *in v.* Δωδώνη.
(9) Polemon *ap.* Steph. Byz. *in v.* Δωδώνη. — Strab., VII, *Fragm.*, 3.

trépieds constituant le *Chalcion Dodonéen* (Δωδωναῖον Χαλκίον). Mais l'hypothèse contraire me paraît plus naturelle et appuyée sur des témoignages plus dignes de foi. Il se pourrait pourtant aussi qu'il y ait eu à Dodone deux moyens différents pour obtenir les sons fatidiques.

Les deux autres manières de prophétiser étaient par le murmure d'une fontaine miraculeuse (1) et par la voie des sorts (2).

Les nombreuses plaques de plomb que j'ai trouvées dans les ruines de l'enceinte sacrée, et sur lesquelles sont tracées, en lettres de différentes époques, des demandes adressées à Jupiter Naïos et à Dioné par des peuples et des particuliers, nous révèlent le procédé employé pour la consultation de l'oracle. Ceux qui venaient consulter l'oracle, au lieu de se mettre en rapport direct avec les dieux, comme à d'autres oracles de la Grèce, écrivaient ou faisaient écrire leurs demandes sur des plaques de plomb qu'ils remettaient aux Péléiades. Celles-ci consultaient l'oracle par un des moyens consacrés qui, à chaque occasion, était choisi, soit par elles, soit par les consultants, ou déterminé par la nature du sujet de la demande. Elles en interprétaient les signes obtenus, et rendaient la réponse des dieux écrite également sur des plaques de plomb.

L'enceinte sacrée contient plusieurs édifices dont l'usage peut être déterminé par le culte et les pratiques religieuses de Dodone.

Sur le plateau situé au pied de la colline il y a trois édifices, dont l'un (pl. 4, n° 4) est certainement le temple de Jupiter et de Dioné transformé en église chrétienne. Il a une longueur de 40 mètres sur $20^{m},50$ de largeur. On y voit plusieurs séparations, qu'on pourrait attribuer au pronaos, long de $10^{m},80$ sur 8 mètres et regardant à l'est, au naos (cella), ayant la forme exacte d'un carré de $20^{m},50$ de côté, et à l'opisthodome, long de $20^{m},50$ sur 7 mètres. Trois absides elliptiques dont le rayon est de $6^{m},60$ ont été ajoutées sur les trois faces libres du pronaos lors de la transformation du temple en église. Deux murailles intérieures qui supportaient deux séries de colonnes dont il ne reste que quelques tambours sans aucune ornementation pouvant indiquer leur

(1) Serv., *in* Virg. *Æn.*, III, v. 466.
(2) Cicer., *de Div.*, I, 34.

style architectural, traversent le naos de l'est à l'ouest. Elles sont distantes de 10^{m},80 l'une de l'autre. Les ruines des murs helléniques se confondent ici avec des murailles de l'époque chrétienne construites en petites pierres et en chaux, et il serait difficile de dire exactement si, lorsqu'on a construit l'église, on a maintenu toutes les parties qui composaient le temple et toutes ses séparations. J'ai trouvé éparpillées sur toute l'étendue des ruines du temple une quinzaine de statuettes en bronze, la plupart de travail archaïque, et représentant des personnages divins ou héroïques ; un grand nombre de bas-reliefs sur des plaques de bronze, représentant des scènes héroïques et divers autres sujets ; plusieurs objets, tels que petits vases, trépieds, etc., avec des inscriptions dédicatoires à Jupiter Naïos et à Dioné ; des inscriptions au pointillé sur plaques de bronze, contenant des décrets, des actes d'affranchissement d'esclaves, etc. ; quelques inscriptions de l'oracle sur plaques de plomb, et une grande quantité de fragments de vases, de trépieds, d'armes et autres ex-voto ou objets usuels en bronze, en fer et en d'autres matières. Une grande inscription sur pierre calcaire contenant un décret des Épirotes accordant le titre de proxène à un habitant de Brundusium a été aussi trouvée parmi les pierres détachées des murailles du temple.

Le second édifice (pl. 4, n° 5) situé sur le plateau est une construction presque carrée de 19^{m},50 sur 18 mètres. Quatre murs intérieurs le divisent en diverses pièces qu'on pourrait appeler deux chambres rectangulaires et trois corridors. Le troisième édifice (pl. 4, n° 5 *bis*) est une construction trapézoïde de 42^{m},50 sur 32 mètres. L'intérieur en est comblé de grandes pierres détachées, et aucune muraille de séparation n'y a été découverte. Un escalier intérieur de quatre marches, appuyé au mur qui fait face au nord-est, indique que le sol de cet édifice était en contre-bas de 0^{m},60 environ de la partie nord-est du plateau.

La forme de ces deux derniers édifices, dont les murs sont tous de construction hellénique, et leur situation sur le même plateau et à côté du temple, me font supposer qu'ils étaient affectés à l'oracle et à ses différents procédés de divination. On peut placer le chêne sacré et la fontaine miraculeuse dans le troisième édifice et les colombes dans le

second. J'ai pensé qu'il pouvait y avoir quelque relation entre la citerne de la ville, le troisième édifice du plateau et la construction souterraine du théâtre. Leur situation respective et la configuration du terrain faciliteraient la création d'une fontaine artificielle et expliqueraient l'intermittence que Pline attribue à la fontaine miraculeuse de Dodone (1). N'ayant pas trouvé, malgré mes recherches, aucune communication souterraine entre ces trois constructions, je ne peux donner cette opinion que comme une simple conjecture.

Le *téménos*, situé au sud-est et en contre-bas de 6 mètres environ de l'enceinte et du plateau du temple contient les ruines de différents édifices. Le plus grand est placé en face du troisième édifice du plateau que j'ai supposé avoir renfermé le chêne sacré et la fontaine miraculeuse. Tout en étant annexé au téménos, cet édifice fait une saillie de $25^{m},30$ en dehors de la ligne de son enceinte. Il a une forme polygonale très-irrégulière et une étendue d'environ 800 mètres carrés. Il renferme une autre petite construction presque carrée de $12^{m},20$ sur 12 mètres. Cet édifice se relie avec un corridor long de 44 mètres et large de $10^{m},60$, qui aboutit à un autre édifice ayant la même largeur de $10^{m},60$ sur une longueur de 26 mètres (pl. 4, n° 7). Au milieu presque de ce dernier édifice il y a un autel ou piédestal de grande statue, rond et formé de trois assises de grandes pierres superposées. Autour de cet autel, j'ai trouvé un grand nombre de fragments de divers objets de bronze et d'autres matières, dont les plus intéressants sont : une petite roue en bronze portant une inscription de dédicace à Aphrodite de la part d'une personne nommée Ophélion (Ὠφελίων Ἀφροδίτᾳ ἀνέθηκε), et deux yeux en pierre calcaire calcinée, avec prunelles mobiles en cristal de roche, qui proviennent probablement d'une grande statue en bois.

Toutes ces différentes constructions, qui me paraissent appartenir au culte d'Aphrodite et former un temple spécialement dédié à cette déesse, étaient plus élevées que le sol du téménos, avec lequel elles communiquaient au moyen de quatre escaliers.

A l'intérieur du téménos et immédiatement après les escaliers par lesquels on montait au temple d'Aphrodite, j'ai découvert une série de

(1) Plin., *Hist. nat.*, II, 103, 106.

vingt-cinq petites constructions de diverses grandeurs (pl. 4, nos 9 et 10) et faites chacune de deux ou de plusieurs grandes pierres calcaires, dont la plupart travaillées avec beaucoup d'art et de soin. Leurs formes très-variables donnent immédiatement l'idée qu'elles servaient de bases à des colonnes ou de piédestaux à des statues. On pourrait de même supposer par analogie avec les trésors que plusieurs villes possédaient dans l'Altis d'Olympie et dans l'enceinte du temple d'Apollon, à Delphes (1), que ces constructions étaient des monuments votifs appartenant à différentes villes et servant à concentrer les offrandes que chacune de ces villes envoyait à Jupiter Naïos et à Dioné. Un grand nombre de débris de vases, de statuettes et d'autres objets en bronze, en cuivre et en fer, plusieurs fragments d'inscriptions sur des plaques de bronze et de cuivre et quelques inscriptions sur des lames de plomb ont été trouvés autour de ces monuments.

Une autre série de seize monuments analogues est située à l'extrémité opposée du téménos et devant un autre corridor dont il ne reste que deux murs (pl. 4, n° 10 *bis*). Je n'ai rien trouvé dans les fouilles de ce second corridor indiquant le temple qui pouvait y être construit pour faire pendant à celui d'Aphrodite. Serait-ce un temple dédié à Achéloüs ou un sanctuaire d'Hadès ?

Tous ces monuments votifs, rangés en deux séries aux deux extrémités du téménos, se trouvaient placés à droite et à gauche des personnes qui entraient dans l'enceinte sacrée par la porte sud-est (pl. 4, n° 8). Ils servaient ainsi comme une sorte d'encadrement au temple et aux édifices situés sur le plateau et en face de cette entrée.

Trois portes donnaient accès dans l'enceinte sacrée du sud-ouest, du nord-est et du sud-est. La dernière est la plus importante. Elle est flanquée de deux tours rectangulaires et bordée de deux murs qui, se détachant de l'enceinte, aboutissaient à deux colonnes carrées. Deux autres colonnes rondes étaient placées entre les deux tours. La disposition de toutes ces constructions me fait supposer que cette porte formait une sorte de propylée, qui servait d'entrée principale à l'enceinte sacrée. L'idée que les deux colonnes isolées qui se trouvent entre les

(1) Pausan., VI, 19.

deux tours pourraient servir de piédestal à la statuette et au bassin fatidique se présente aussi tout naturellement.

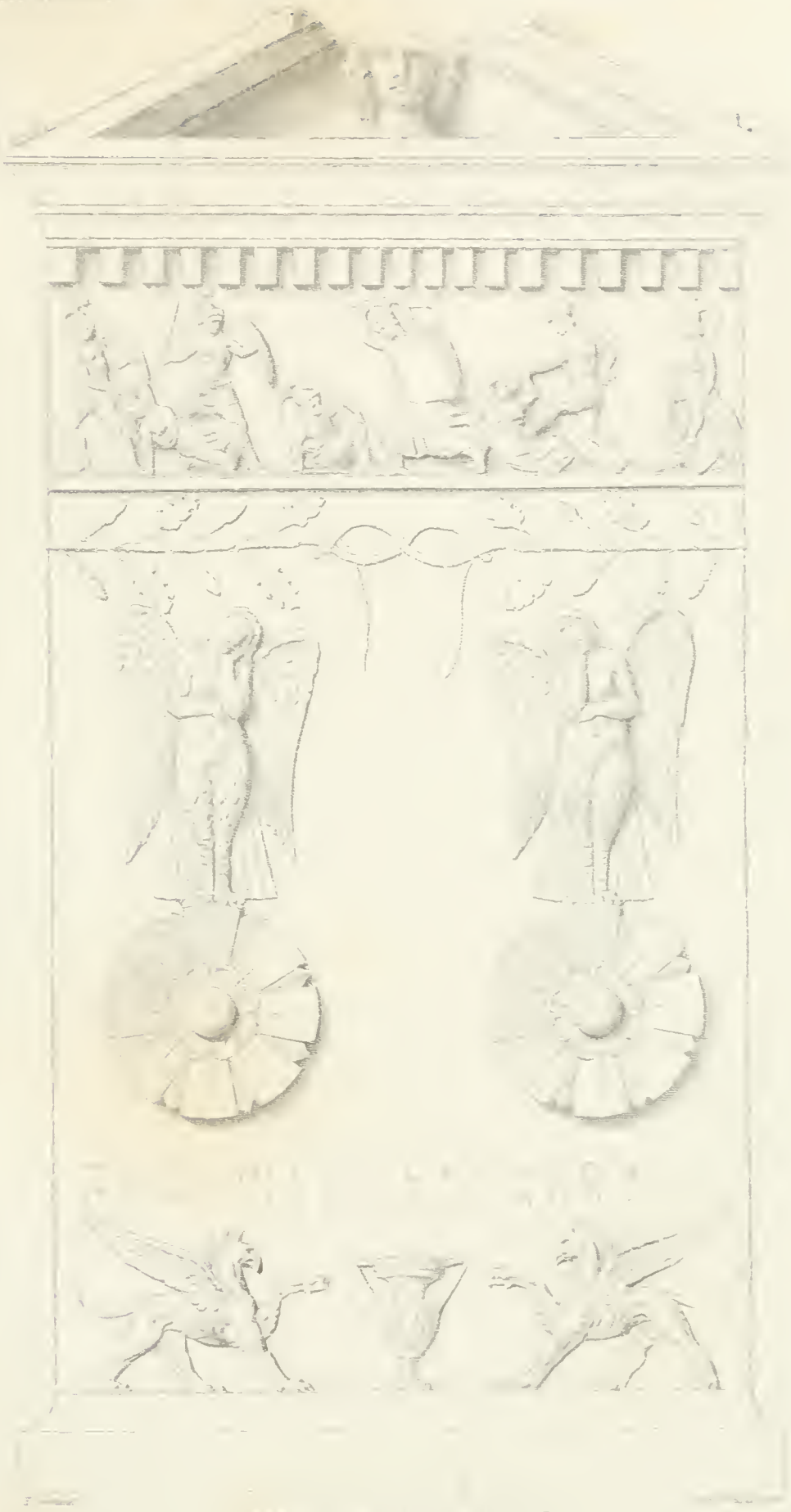
En face de l'entrée principale et hors de l'enceinte sacrée se trouvent les ruines helléniques d'une construction parallélogramme, longue de 144 mètres et large de 13^{m},50. On pourrait avec un peu de hardiesse conjecturale placer sur les murs de cette construction les bassins et les trépieds qui rendaient les sons fatidiques en se touchant les uns les autres, si l'on veut admettre qu'il y avait à Dodone deux procédés pour obtenir ces sons. Malheureusement mes fouilles n'y ont rien mis au jour qui pourrait appuyer cette hypothèse.

En dehors de l'enceinte au sud-ouest du téménos et au sud du théâtre j'ai fait creuser plusieurs tranchées de 3 mètres environ de profondeur sur une étendue de plus de 12,000 mètres carrés. Le résultat a été la découverte de plusieurs murailles construites en petites pierres et en chaux, et qui doivent appartenir à des maisons de la ville chrétienne (pl. 4, n^{os} 6 et 6 *bis*). Cette ville paraît avoir été construite sur la plaine au lieu d'être bâtie sur l'emplacement de la ville hellénique. Je n'ai trouvé aucune trace de constructions chrétiennes dans l'enceinte contenant cette dernière ville.

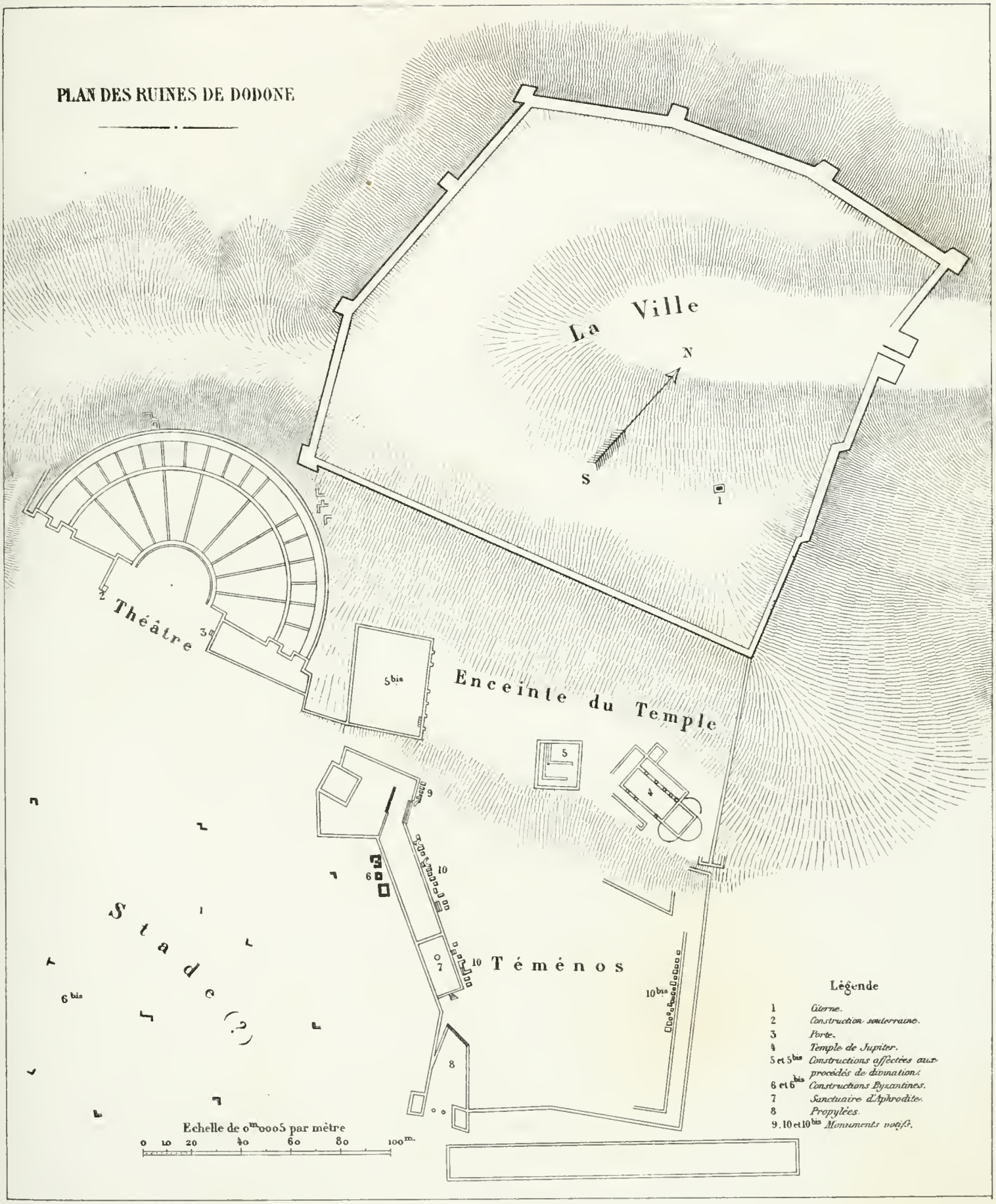
J'ai fait aussi ouvrir des tranchées à différents points dans les champs situés au sud-est et au nord-est du téménos ; mais je n'y ai trouvé aucun vestige de construction.

Paris. — Imprimerie de Georges Chamerot, rue des Saints-Pères, 19. — 6723.

BAS-RELIEF SUR PLAQUE DE BRONZE



PLAN DES RUINES DE DODONE



Gravé par Erhard

Levé par S. Lecatza. Dessiné par J. Hodji

Imp. Erhard

MONUMENTS GRECS

PUBLIÉS

PAR L'ASSOCIATION POUR L'ENCOURAGEMENT DES ÉTUDES GRECQUES

EN FRANCE.

96e 7.

1878.

NOTICE

SUR UNE

TÊTE DE STATUE EN MARBRE

D'ANCIEN STYLE ATHÉNIEN

PAR M. ALBERT DUMONT.

La tête que reproduit la planche ci-jointe fait partie du cabinet de M. Georges Rampin, secrétaire de l'ambassade de France à Saint-Pétersbourg, qui a réuni une collection d'antiquités grecques du goût le plus pur et d'une rare valeur scientifique. Ce marbre est athénien. Nous ne pouvons en préciser plus exactement la provenance. D'après un témoignage qui ne saurait faire foi, il aurait été trouvé durant ces dernières années sur le versant méridional de l'Acropole, dans les ruines de l'Asklépieion ; suivant un autre témoignage également incertain, sur l'Acropole même. Ces renseignements n'ont qu'une valeur très-discutable. Selon toute vraisemblance, la personne qui est venue vendre ce marbre avait toutes sortes de raisons de ne pas renseigner le premier acheteur grec, qui n'a pu ensuite éclairer M. Rampin. Tout

récemment des sculptures de style ancien ont été découvertes sur d'autres points de la ville: ainsi l'athlète et le discobole que M. Rayet a publiés ici même l'an dernier (1) et qui viennent du Céramique extérieur. Nous devons garder provisoirement la plus grande réserve. Admettre trop vite que ce monument ait été trouvé en tel ou tel endroit serait préjuger en partie de l'interprétation qu'il en faut donner.

I

Cette tête est en marbre de Paros; quelques cassures laissent voir de larges paillettes; ces mêmes paillettes, dans les parties bien conservées, donnent au modelé un aspect très-particulier. Le fragment mesure un peu plus de 21 centimètres du sommet de la tête à l'extrémité du menton; la hauteur totale est de 29 centimètres. On est porté à croire tout d'abord que l'artiste a voulu faire une statue un peu plus petite que nature. Un examen attentif fait douter de cette première impression. Il se peut très-bien que ce marbre reproduise les proportions mêmes de l'original. La longueur de la face est suffisante; la largeur paraît être un peu trop faible : ce qui s'expliquerait par les caractères du modèle et par les procédés d'une sculpture très-serrée.

Notre gravure, exécutée par M. Dubouchet, ne présente qu'un des aspects du marbre. Pour donner une idée complète et tout à fait exacte du monument, il faudrait pouvoir le montrer de tous les côtés. La tête ici est vue de trois quarts, le dessinateur étant placé à droite. La lumière vient d'en haut. Les conditions de l'éclairage ont diminué la saillie des yeux et creusé l'espace qui sépare les sourcils des paupières; elles font paraître le menton trop fort, au lieu qu'il est fin et pointu; elles atténuent certains modelés. On sait que pour bien voir de telles œuvres il faut les manier longtemps, faire jouer la lumière sur les moindres détails, et que même alors il reste toute une série de nuances que la gravure ne peut rendre. On sait aussi et surtout que la sculpture très-ancienne est difficile à reproduire par le dessin; quelque talent

(1) *Note sur une tête archaïque en marbre provenant d'Athènes.*

et quelque soin qu'il y mette, le meilleur artiste ne peut y réussir comme il le voudrait. Un des caractères les moins aisés à saisir de cette figure est une certaine dureté jointe à une grande jeunesse et à un air général d'élégance.

Pour achever de faire comprendre notre planche, il faut ajouter que le marbre était peint en partie, comme la stèle d'Aristion et tant d'autres monuments antiques. Les cheveux gardent de nombreuses traces d'une teinte rouge ainsi que la barbe. Au-dessus de la lèvre supérieure, un trait de la même couleur indique un léger duvet. L'iris était également rouge et la pupille noire. Une ligne en creux, tracée très-finement, entoure l'iris; une ligne semblable se remarque aux sourcils qui probablement avaient reçu une coloration comme la barbe et la chevelure. Le reste du visage était blanc.

A la partie supérieure de la tête, notre dessin ne laisse pas voir une cavité à peu près ronde de deux centimètres de diamètre environ. Il y reste encore un morceau de fer et quelques parties d'une composition sulfureuse qui servait à la soudure. Je ne crois pas qu'il faille penser à un tenon; une tache brune d'oxyde, qui s'étend en forme de triangle irrégulier sur un espace de cinq à six centimètres dans tous les sens, semble indiquer une applique, dont la véritable nature nous est inconnue. Derrière la tête, les cheveux sont travaillés et peints avec autant de soin que par devant; ce qui indique que la statue était destinée à être vue de tous les côtés.

L'état de conservation est remarquable; si on excepte la cassure du nez, qui est sans doute ancienne, et une entaille qui paraît avoir été faite à la joue droite par un coup de pioche récent, le morceau est intact. Il est aussi d'une admirable conservation; l'épiderme n'a aucunement souffert, il reste encore d'une singulière fraîcheur, comme si cette sculpture avait été enfouie dans le sol et protégée contre l'action de l'air peu de temps après le moment où elle fut achevée.

On reconnaît ici à première vue une œuvre importante pour l'histoire de l'art (1); elle appartient à une époque bien définie, au VI^e^ siècle, mais elle représente dans cette époque un moment et une

(1) Voyez ce qu'en a très-bien dit déjà M. Rayet, *Gazette des Beaux-Arts*, août 1878, p. 111.

école que nous ne connaissions pas encore; et comme elle permet d'étudier les détails du style avec une entière sûreté, elle a par là même un très-grand prix. On remarquera facilement les dispositions matérielles et les habitudes de facture qui sont communes aux monuments de la même période. Il suffit d'en indiquer quelques-unes. Les cheveux disposés en raies symétriques retombant en deux fortes masses derrière les oreilles, encadrant le front de boucles très-régulières et aplaties, rappellent les coiffures de l'Orient; ces boucles se retrouvent toutes pareilles, mais moins nombreuses, sur le front de l'Apollon de Théra; elles s'associent à deux bandeaux ondulés sur la tête d'une statue ailée que M. Homolle vient de découvrir à Délos (1). La barbe et les cheveux sont traités par un procédé familier aux premiers sculpteurs grecs et qui s'est conservé plus longtemps dans quelques pays où le développement de l'art a été incomplet, par exemple à Chypre. L'ouvrier trace sur la tête et sur le menton des lignes parallèles; il divise ces rubans par des traits verticaux et arrondit les rectangles ainsi obtenus. C'est de la sorte que les ouvriers de Paphos et de Citium représentent non-seulement les cheveux, mais les bracelets et les colliers. Le front bas, uni et presque fuyant, les yeux saillants, légèrement obliques et nettement encadrés, les oreilles plates placées trop haut, le nez droit et fort, les pommettes très-marquées, l'arête des lèvres ferme, les coins de la bouche plissés, la bouche elle-même qui paraît sourire, la partie du visage entre le nez et le menton formant une sorte de creux : ce sont là autant de caractères qui, considérés d'une façon générale, n'ont rien de nouveau pour nous. Ils s'expliquent par les modèles mêmes que les Grecs avaient sous les yeux et qu'ils imitaient imparfaitement. Le sourire que nous appelons éginétique, parce qu'il est surtout connu par les belles statues du Musée de Munich, n'a point disparu de la Grèce moderne; il est encore une des expressions les plus fréquentes en ce pays. Un menton légèrement proéminent et un nez fort font paraître creux l'espace occupé par la bouche. Ces natures fermes et sèches ont naturellement les pommettes saillantes. L'œil calme, noir et largement ouvert, indique au sculpteur des lignes très-nettes. La bouche

(1) Voyez dans ce même fascicule l'article de M. Homolle.

est rarement serrée, la lèvre inférieure ressort donc d'une façon très-sensible. Il serait intéressant de montrer comment les perfections du style de la grande époque s'expliquent en partie par les modèles dont la sculpture ancienne exagère les traits, et de retrouver dans le type moderne tel qu'il se conserve encore, surtout dans les campagnes, la plupart de ces caractères si anciens.

II

Nous devons essayer de mettre ce marbre à la place qui lui convient, dans la série encore peu nombreuse des œuvres de la même période. Il me semble qu'il doit prendre rang après l'Apollon de Ténéa. Les sculptures antérieures à cette statue, pour parler seulement de celles qui conservent la reproduction du visage humain, sont surtout les trois plus anciennes métopes de Sélinonte, le groupe de Dermys et Kitylos découvert récemment à Tanagra (1), une statue assise des Branchides et l'Apollon de Théra. Dans cette succession la figure humaine se précise régulièrement, et chaque exemple, si ancien qu'il soit, offre des caractères que la sculpture grecque conservera à la plus belle époque. Le Persée, l'Hercule, l'Athéna des métopes de Sélinonte, nous montrent des visages au menton fort, au contour large ; le modelé n'est guère indiqué que par la saillie des pommettes ; les yeux sont gros, proéminents, tout à fait obliques. Tous ces détails sont exagérés. Nous pouvons mal juger de la tête des Branchides qui est très-endommagée, mais elle est certainement trop ramassée et trop large. Les figures de Dermys et de Kitylos s'allongent sensiblement sans que le modelé soit habile ; les imperfections graves restent nombreuses dans les parties que le temps n'a pas détruites. L'Apollon de Théra marque un grand progrès ; l'ovale se précise ; la bouche est indiquée avec plus de détails ; l'artiste varie les plans, marque les muscles, essaie de dessiner les joues : l'ensemble est encore très-lourd. La statue de Ténéa, au contraire, est avant tout élégante et fine ; ce qui

(1) *Gazette archéologique*, 1878, pl. 29. *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*. 1878, p. 89.

n'était qu'essai dans l'Apollon de Théra arrive déjà ici à une réelle habileté. Qu'on prenne les détails, pour chacun on constatera une main plus sûre, mais le style est le même; la seconde œuvre continue exactement la première; elle ne cherche pas des mérites d'un autre ordre, elle atteint en partie ceux qu'elle cherche. Ce qui caractérise donc le marbre de Ténéa, c'est une anatomie déjà savante, et le sentiment de la distinction que l'artiste veut réaliser par des proportions élancées, par le soin minutieux de l'exécution; mais l'œuvre a encore une singulière rigidité; l'expression personnelle fait défaut; le mouvement manque tout à fait.

La nouvelle tête est supérieure par une imitation plus exacte de la nature. Le modelé, bien que très-discret, indique heureusement plusieurs contours; ainsi les joues, depuis les pommettes jusqu'au coin de la bouche, la partie du visage entre la bouche et la barbe, la bouche elle-même, sont dessinées avec délicatesse; le bord supérieur de la barbe suit les plans du menton. Les yeux sont à peine obliques, moins gros, moins proéminents. Les mastoïdes ressortent nettement et sont d'une entière vérité. En second lieu, — ce qui est une grande nouveauté, — nous avons ici une expression individuelle, et, à ma connaissance, le plus ancien portrait que la Grèce nous ait laissé. L'art abandonne les figures impersonnelles pour reproduire la variété des types. On voit tout ce que suppose un tel changement et à quel point le sculpteur doit être déjà maître des moyens techniques. Deux autres qualités marquent encore la distance qui sépare cette statue de l'Apollon de Ténéa: l'élégance et le mouvement. A la distinction, qui résultait précédemment des proportions élancées et de la finesse de l'exécution, le sculpteur veut ajouter celle que donnent le naturel et la vie. Quant au mouvement, bien que la statue soit mutilée, il est certain qu'il était compliqué. L'Apollon de Ténéa avance à peine une jambe; il est droit et immobile. Ici les mastoïdes et la ligne du cou indiquent un corps penché, le trapèze de gauche relève un bras qui n'est plus collé le long du corps. Quelque rares que soient dans l'état actuel les indications, il n'est pas probable que l'attitude fût disgracieuse; le buste et le corps tout entier étaient du même style que la tête. Nous sommes loin des gestes brusques et naïfs des métopes de Sélinonte, de l'inexpé-

rience du sculpteur de Tanagra qui, voulant représenter le bras de Dermys passé sur le cou de son camarade, fait sortir ce bras de la plinthe placée au-dessus du groupe. L'art grec sait rendre l'anatomie du mouvement aussi bien que celle du repos.

Tels sont quelques-uns des mérites de cette œuvre comparée à celles qui l'ont précédée. Je placerais quelques années plus tard l'athlète et le discobole du Céramique. Le caractère individuel y est plus marqué encore, le modelé plus fin, plus varié; mais l'effort même dans ce sens donne à ces sculptures quelque chose d'étrange; les détails sont trop cherchés pour un artiste qui n'est pas encore assez dominé par l'idée de l'ensemble. La discrétion et la réserve, dans la tête que nous étudions, sont peut-être une marque de science moindre; elles contribuent certainement au charme et à l'élégance qui distinguent ce morceau des deux autres. Arrivée à ce point, la sculpture est maîtresse de sa voie; elle marche, au milieu d'incertitudes diverses et avec les variétés de chaque école, vers un but qu'elle atteindra forcément; tantôt elle subordonne la vérité à la beauté, tantôt elle fait le contraire. Ce qui lui manque surtout, c'est un modelé qui ne soit ni exagéré ni insuffisant, mais qui puisse rester simple, par cela même qu'il est très-habile, et qui rende ainsi toute la vérité de la nature; ce sont les proportions exactes des plans et des lignes qui constitueront la beauté classique; c'est enfin d'avoir trouvé l'expression parfaite du type qu'elle a sous les yeux. Le grand charme de ces vieux maîtres, comme des primitifs Italiens, est dans l'essai naïf et souvent habile des qualités qui vont créer un grand siècle de l'art. Vous avez, durant ces années de l'enfance, tous les principes qui constitueront le génie de l'âge mûr; vous les voyez plus nettement, parce qu'ils sont isolés, que le contraste même de graves inexpériences les fait ressortir, et qu'ils ne sont pas cachés par l'éblouissement de la perfection; comme les muscles de cette sculpture, ils font saillie.

Dans les frontons d'Égine, la période d'essai est presque finie; des morceaux sont admirables, d'autres gardent encore l'inexpérience du passé. Il semble, à étudier telle de ces œuvres, que le génie grec atteint déjà l'idéal qu'il poursuit; il y touche, il le saisit, et cependant cet idéal lui échappe. Quelques années plus tard la perfection est réalisée,

mais presque aussitôt elle n'est plus qu'un modèle inimitable. La rapidité de la décadence fait que ces maîtres très-anciens nous sont encore plus chers, outre qu'ils ont le mérite de nous donner l'instruction la plus facile à comprendre et de nous révéler les secrets du génie.

III

Pouvons-nous déterminer l'époque préeise à laquelle il faut rapporter cette tête? Les documents datés sont encore peu nombreux. On croit que les statues des Branchides appartiennent aux environs de la LX^e^ olympiade. Cette opinion se fonde sur quelques noms qui sont inscrits sur ces monuments et qui ont été portés par des personnages historiques; mais il n'est pas démontré qu'une telle identification soit certaine (1). Pour les métopes de Sélinonte nous arrivons à plus d'exactitude. Elles ne sont pas antérieures au dernier quart du VII^e^ siècle, puisque la ville n'était pas fondée auparavant. Elles appartiennent à cette date extrême ou au début du VI^e^ siècle. Le groupe de Tanagra est plus récent; les proportions y sont plus sveltes; l'art y est tout différent, bien que l'exécution paraisse être moins soignée. Nous n'avons aucun renseignement direct sur l'année où fut sculpté l'Apollon de Théra; et depuis cette statue jusqu'aux frontons d'Égine, dont l'époque n'est fixée que par hypothèse, il n'est pas une œuvre dont la date soit connue avec certitude.

Les témoignages des écrivains anciens nous donnent quelques lumières. Ils rapportent les origines de la sculpture sur marbre à la L^e^ olympiade avec Dipoinos et Skyllis de Crète (2); l'école de Chios était représentée vers le même temps par Boupalos et Athénis (3); mais elle comptait avant eux trois générations plus ou moins légendaires : Archermos, son père Mikkiadès et son grand-père Mélas, ce qui nous ferait remonter cent ans plus haut. Cette chronologie semblerait indiquer

(1) Overbeck, *Die antik. Schriftquellen...*, p. 65. Hirschfeld, *Tituli statuariorum sculptorumque*, p. 67. Kirchhoff, *Studien zur Geschichte des griechischen Alphabets*, p. 15 et suivantes.
(2) Pline, *Nat. hist.*, XXXVI, 9.
(3) Pline, XXXVI, 11.

que Skyllis et Dipoinos avaient déjà une certaine habileté; ainsi s'expliquerait l'expression de Pline : « Marmore sculpendo primi omnium *inclaruerunt*. » On avait sculpté avant eux, mais ils furent les premiers qui eurent du talent et devinrent célèbres. Leurs contemporains de Chios, Boupalos et Athénis, n'étaient pas de simples *racleurs de pierres*. Leurs statues méritèrent d'être portées à Rome, au Palatin (1); on disait de l'une d'elles qu'elle semblait être triste à ceux qui entraient dans le temple, souriante à ceux qui en sortaient, ce qui suppose un essai d'expression. De ces faits il résulte que la sculpture avait atteint une perfection relative de la L^e^ à la LX^e^ olympiade. Cette doctrine est confirmée par d'autres renseignements. Pausanias décrit la statue d'Arrachion à Phigalie en termes qui conviendraient à l'Apollon de Théra (2) : « Statue à tous les autres égards ancienne et aussi par le style. Les pieds sont à peine séparés, les mains tombent sur les côtés jusqu'aux hanches; elle est de marbre, et on dit qu'elle portait une inscription qui a été effacée par le temps. » Les victoires du pancratiaste Arrachion étaient antérieures à la LIV^e^ olympiade. Le périégète marque ailleurs que les plus anciennes statues des vainqueurs aux jeux Olympiques, celles de Praxidamas d'Égine et de l'Opuntien Rhéxibios, sont de la LIX^e^ et de la LXI^e^ olympiade (3). Elles étaient en bois, ce qui paraît être un signe d'antiquité. Les portraits d'athlètes apprirent aux Grecs l'anatomie; ils furent la raison principale de la grande connaissance que les sculptures eurent du nu. Ce serait donc à cette époque qu'il faudrait faire commencer les œuvres qui essaient de reproduire avec vérité le corps humain, de marquer la charpente osseuse sous les chairs et sous les muscles. Nous aurions de la sorte les métopes de Sélinonte à la fin du VII^e^ siècle, le type de la statue d'Arrachion et de l'Apollon de Théra vers 560, les statues d'athlètes sculptées avec une imitation plus fidèle de la nature au milieu du VI^e^ siècle, et vers ce temps l'Apollon de Ténéa.

Trois statues, récemment découvertes, apporteront peut-être de nouveaux éléments dans cette difficile question. La première, trouvée à Délos par M. Homolle cette année même et publiée dans ce fascicule,

(1) Pline, XXXVI, 11.
(2) Pausanias, VIII, 40, 1.
(3) Pausanias, VI, 18, 7.

appartient aux origines de l'art, alors que les sculpteurs prenaient encore pour modèles les madriers qui représentaient les dieux dans les temples. Plus grande que nature, elle est en forme de colonne aplatie. Les pieds sont à peine indiqués; deux montants, appliqués le long du corps, tiennent lieu des bras. Cette œuvre nous fait comprendre ce qu'étaient l'Héra d'Argos en forme de σίων, la *sanis* que Samos adorait comme une déesse, Διόνυσος περικιόνιος de Thèbes, les δόκανα, les poutres, qui figuraient les Dioscures et tous les ἀγάλματα primitifs du même genre. Il faut rapporter le marbre de Délos à la plus vieille école. Celle que nous savons être la plus ancienne, l'école de Chios, avait travaillé pour le sanctuaire délien (1). On s'imagine très-bien que les statues d'Archermos et de Mikkiadès pouvaient être aussi primitives: l'un était antérieur de trente ans, l'autre de soixante aux premiers sculpteurs qui eurent vraiment du mérite, c'est-à-dire aux environs de la L^e^ olympiade (2). Les deux autres morceaux sont des torses d'homme qui ont été retirés du sanctuaire d'Actium par M. Champoiseau et que M. Dozon a envoyés au Louvre. Ils se rapprochent pour le style de l'Apollon de Ténéa auquel, croyons-nous, ils sont antérieurs. D'après le seul examen du style, nous les rapporterions au second quart du VI^e^ siècle. Or il se trouve que Dipoinos et Skyllis à cette époque exécutèrent des statues pour Ambracie; de plus, ils employèrent le marbre de Paros (3), et cette matière est celle même de ces torses. Nous serions donc portés à considérer ces statues comme un exemple de l'art de ces vieux maîtres. Il n'est possible pour le moment que d'indiquer ces hypothèses.

Sans attacher plus d'importance qu'il n'est juste à la date que nous proposons pour l'Apollon de Ténéa, c'est dans le troisième quart du VI^e^ siècle que nous croyons pouvoir placer la tête que nous étudions. On voit combien les éléments sont incertains, et avec quelle prudence il faut se prononcer; la question revient presque tout entière

(1) Pline, XXXVI, 11.

(2) La statue est dédiée par une Naxienne. On savait travailler le marbre à Naxos dès la L^e^ olympiade, Pausanias, V, 10, 3. L'école de Chios est plus ancienne, plus célèbre, et a dû exercer une grande influence sur tout l'archipel.

(3) Pline, XXXVI, 9.

à déterminer le temps qu'a dû demander tel ou tel progrès du style entre les métopes de Sélinonte et les frontons d'Égine.

L'époque où nous plaçons ce marbre fut pour Athènes celle d'un premier développement artistique. C'est le temps de la domination de Pisistrate. On sait les constructions qu'il entreprit, l'Olympieion, le Pythion, l'ancien Parthénon, les premiers Propylées. Simmias, fils d'Eupalamos, avait fait une statue de Dionysos Morychos en pierre appelée φελλάτας (1). Endoios florissait dans la LVII^e^ olympiade. On lui devait entre autres une Athéna qu'avait dédiée Kallias (2). Il sculptait aussi des tombeaux ; nous possédons une inscription qui porte sa signature (3). Gorgias, Aristion, Kallonidès, Épistémon (4), appartiennent à la même période. De cette première sculpture attique nous ne connaissions jusqu'ici que quelques morceaux conservés sur l'Acropole, l'athlète et le discobole du Céramique. C'est à une série encore si peu remplie que vient s'ajouter le nouveau marbre, semblable aux autres par les caractères généraux, très-particulier par les détails du style et de la facture.

IV

Quel personnage l'artiste a-t-il voulu représenter ? On a vu que nous reconnaissions ici un portrait et celui d'un jeune homme ; l'idée d'y voir un dieu nous paraît devoir être écartée. Deux sortes d'indications pourraient nous faire reconnaître le sujet : l'attitude de la statue et le feuillage qui enserre les cheveux. Nous ne saurions retrouver l'attitude que par conjecture. La ligne du cou est dirigée de droite à gauche ; les mastoïdes indiquent une tête de face sur un corps penché ; le trapèze du bras gauche marque que ce bras était relevé. Ces détails conviennent à un homme qui inclinerait le corps à droite et relèverait l'épaule gauche, par exemple pour lancer un disque ; qui s'appuierait sur un cheval ou qui même serait sur un char. Une dernière hypo-

(1) Overbeck, *ouvr. cité*, p. 60.
(2) Pausanias, I, 26, 4. — Hérodote, VI, 122.
(3) Rangabé, *Ant. hell.*, n° 22. — Hirschfeld, *Tituli...*, p. 69, n° 9.
(4) C. I. A., I, 353, 466, 483, 471.

thèse serait peut-être plus naturelle. Un homme à demi couché, appuyé sur le coude droit, présenterait la ligne et les muscles du cou tels que nous les remarquons ici, et dans ce cas même les caractères sur lesquels nous insistons s'expliqueraient plus naturellement. Nous aurions alors un tombeau décoré comme le sont ceux des Étrusques ; ce serait une nouveauté, dont les conséquences sont faciles à saisir, une similitude de plus entre deux civilisations qui semblent avoir eu aux origines beaucoup de points communs ; cette explication est si séduisante qu'il est impossible d'y insister tant que nous n'aurons pas de preuve positive qui la mette hors de doute.

L'ancienne sculpture traitait les végétaux d'une manière toute conventionnelle (1). Il est souvent difficile de reconnaître les plantes qu'elle a voulu représenter. Je me suis adressé à l'obligeance de M. Decaisne qui à sa haute compétence en botanique joint l'habitude d'étudier ces problèmes délicats. Ce savant n'a pas hésité ; il a reconnu ici des feuilles de chêne très-découpées, type qui n'est pas rare dans les pays grecs. J'ignore dans quelles circonstances on décernait des couronnes de ce genre à Athènes. Le chêne se voit sur une suite de très-belles médailles épirotes où il enserre la tête de Jupiter ; il était un symbole dodonéen. Y a-t-il quelque rapport entre ce personnage et le culte particulier de ce dieu ? Ne faut-il voir ici qu'un de ces motifs de décoration où la feuille choisie n'avait pas un sens très-précis ? Des couronnes découvertes dans les tombeaux étrusques se composent de feuilles de lierre et de lauriers mêlées d'ache, sans que peut-être il faille chercher à ces préférences des raisons bien arrêtées. Plusieurs personnages du chœur de Dionysos se décoraient de chêne ; ce feuillage convenait aux Dryades et aux divinités des forêts. Toutes ces données, et beaucoup d'autres semblables, ne sauraient nous être d'un grand secours ; la question ne sera résolue que par un texte précis se rapportant aux usages athéniens du sixième siècle.

En essayant de mettre ce marbre à sa place dans l'histoire de l'art, nous n'avons insisté que sur la manière de traiter les figures. On a re-

(1) Voir en particulier à ce sujet les remarques de M. Heuzey : *l'Exaltation de la fleur*, p. 11.

marqué cependant que, même dans un examen aussi restreint et où nous n'avons fait qu'indiquer très-rapidement quelques considérations, il était facile de voir que, dès le septième siècle, cette sculpture avait eu des caractères tout personnels. Si nous passions à l'étude du corps tout entier et de la composition des scènes, la conclusion serait la même.

L'art grec vient des îles du sud où dominaient les Phéniciens, de la côte asiatique qui a connu de bonne heure le style de l'Assyrie. Il naît à une époque où toute l'industrie, les bronzes, les étoffes, les peintures de vases subissent l'influence de l'Orient. Il est impossible qu'il ne profite pas des progrès de technique que d'autres peuples ont faits avant lui ; impossible qu'il ne s'inspire pas des usages étrangers qui l'entourent de toute part. Il faut s'attendre à y retrouver le reflet des civilisations qui ont précédé celle de la Grèce ; mais, au lieu que l'imitation soit très-visible, il est au contraire surprenant qu'elle le soit si peu. La force de cet art dès le premier jour a été l'indépendance.

Ce qui nous y paraît être d'imitation, — les détails d'ajustement, les attitudes. — est l'accessoire et disparaîtra très-vite ; ce qui est l'essentiel, la recherche du mouvement, de la vie et surtout du beau, n'est qu'à lui. Ce qui le caractérise, à ses débuts, c'est l'audace ; il cherche, il ne copie pas, et, par cela même qu'il compte surtout sur lui-même, il a des défauts et des mérites qui disent nettement à quels mobiles il obéit. L'étrange statue de Délos est à peine un essai de sculpture, mais cet essai est original. Les plus vieux monuments de la statuaire proprement dite, les trois métopes de Sélinonte, montrent nettement ces tendances nationales. L'idée de détacher un haut-relief sur un fond de pierre est sans exemple dans les monuments que nous avons de l'Orient. Cet art qui ne fait que de naître veut représenter des attitudes violentes, un homme coupant la tête d'une femme, un autre portant deux vaincus, et, ce qui est plus surprenant, un char et des chevaux de face. Aucune difficulté ne l'effraie. Il y réussit mal ; les figures de face sur des corps de profil, les modelés trop marqués ou tout à fait absents, les gestes brusques, les membres lourds et ramassés, donnent à l'ensemble un aspect disgracieux ; cependant la taille serrée, les hanches fortes, d'autres détails que nous avons rappelés, et surtout l'ensemble, sont déjà tout à fait grecs. Dermys et Kitylos adossés à un pilastre rap-

pellent les statues égyptiennes : ce qui est plus important, ce qui tient au principe même de l'art, c'est le type élancé et fin de la race; ce sont les caractères que vont préciser les auteurs de la statue de Ténéa et de la tête que nous publions.

Dans l'art, comme en tout, le propre du génie grec a été de ne croire qu'à lui; à toute époque, cette race, dans les choses indifférentes, s'est trouvée merveilleusement souple à imiter ce qui l'entourait; mais cette imitation n'était qu'à la surface, une concession à des nécessités pratiques, à des mérites étrangers dont elle tirait parti et qu'elle n'estimait pas. Chaque fois qu'elle a fait une œuvre à laquelle elle tint, elle a été elle-même et n'a compris qu'elle-même. C'est une des raisons de sa force, de la perfection qu'elle a atteinte dans des ordres si divers, de l'impossibilité où toute action venue du dehors s'est toujours trouvée de la pénétrer, de la convaincre, par suite de la transformer.

Grenoble, 8 décembre 1878.

PYXIS ATHÉNIENNE

REPRÉSENTANT

PERSÉE ET LES GORGONES

PAR M. ALBERT DUMONT.

Cette courte notice n'a nullement pour objet d'étudier les représentations du mythe de Persée et des Gorgones: un tel dessein supposerait un catalogue détaillé, qui serait très-long. Les monuments figurés relatifs à cette légende,— peintures murales, peintures sur vases, marbres, miroirs, cistes, pierres gravées, médailles, appliques de terre cuite, statuettes de bronze,— sont nombreux et appartiennent à des époques diverses. Il y aurait lieu de les décrire, de les classer selon les analogies et selon les temps, de suivre les transformations qui les ont modifiées, enfin d'essayer, en s'efforçant d'être complet, une étude de comparaison, comme nous en avons plusieurs, mais partielles, sur le sujet et entre autres celle qu'Otto Jahn a donnée en 1851 aux *Annales*. Ces quelques lignes se proposent seulement d'indiquer l'intérêt pour les études céramiques du vase que nous avons fait dessiner, de marquer dans cette manière de représenter le mythe plusieurs caractères qui, pour ne pas être entièrement nouveaux, sont cependant assez rares jusqu'ici.

Cette peinture décore une pyxis de terre cuite, c'est-à-dire une boîte de forme cylindrique, que le Louvre a récemment acquise. Ce précieux objet provient d'Athènes. La hauteur totale est de $0^m 148$. La boîte se compose d'une partie principale autour de laquelle le tableau est peint, d'une base percée de trois échancrures de manière à former un trépied, et d'un couvercle. Le diamètre de la base ($0^m 141$) est plus grand que celui de la partie principale ($0^m 11$ à l'intérieur), moins grand que celui

du couvercle (0m 155); de plus, la partie principale, en se rejoignant à la base, forme une courbe assez forte. L'ensemble a de la sorte une fermeté et une élégance qui sont d'un excellent effet. Ce sont là en apparence des détails secondaires; les Grecs y étaient attentifs, tandis que les modernes les négligent trop souvent.

La terre est rouge clair, finement travaillée et très-serrée. L'intérieur du vase a reçu une couche noire. Deux bandes concentriques, l'une que décore une greeque, l'autre que remplit une couronne d'olivier, ornent la partie supérieure du couvercle, où manque le bouton.

La partie extérieure du cylindre, celle qu'occupe le tableau, est couverte d'un enduit blanc tout à fait semblable à celui des léeythes d'Athènes à figures polychromes. A mi-hauteur de cette zone, on remarque trois lignes qui font le tour de la boîte et qui ont été tracées avec une pointe très-aiguisée, nous ignorons dans quel but. Tout ce qu'il est possible de dire, c'est que ce triple trait, qui paraît avoir été fait au tour, entaille la converte et qu'il est au contraire empâté par les couleurs des figures. Peut-être y avait-il là un repère qui servait à l'artiste à mieux mettre d'ensemble les personnages, d'autant plus qu'en raison de la forme du vase l'œil ne pouvait voir au même moment toute la décoration. D'autres traits semblables se reconnaissent sur d'autres parties du tableau, en particulier à la hauteur des têtes (1); mais on ne peut les suivre sûrement tout autour du vase; la converte, en plusieurs endroits, est légèrement endommagée. Il serait intéressant de constater d'une façon évidente, par d'autres exemples que ces lignes aidaient l'ouvrier à conserver à tous les personnages les mêmes proportions.

Les peintures sont faites au pinceau et de deux couleurs principales. Les variétés du bistre servent pour les parties au trait : ainsi pour les ailes, les bras, les jambes. Les vases à décoration bistre sur fond blanc, qui forment une classe particulière entre les léeythes polychromes et le type connu sous le nom de la ville de Locres, sont nombreux à Athènes. En général, peu soignés et consacrés à des scènes funèbres, ils diffèrent du type de Locres par la couverte qui est poussiéreuse et

(1) Une ligne traverse l'œil de Poseidon ; deux lignes passent au-dessus et au-dessous.

moins grise, par le dessin qui est moins noir et moins brillant; ils se distinguent des lécythes à plusieurs couleurs par l'emploi d'une seule teinte. Ici le procédé usité pour ces vases s'associe à l'emploi de teintes plus vives. Les vêtements présentent différentes variétés de la pourpre, les bordures étant en général plus sombres, les parties principales plus claires (1). Ainsi la peinture est polychrome, mais elle l'est avec discrétion, et nous avons un des rares exemples jusqu'ici connus d'un intermédiaire entre la décoration bistre sur fond blanc et le procédé qui associe trois ou quatre couleurs vives.

Ce qui est plus rare encore, c'est la décoration d'une pyxis d'après ce procédé; la couverte blanche ornée de figures polychromes ne se voit guère que sur des lécythes. Nous devons enfin remarquer une troisième particularité: ce mode de décoration est employé d'ordinaire pour des sujets qui se rapportent au culte des morts, exposition, barque de Charon, offrandes. Notre vase offre une scène mythologique. A tous ces titres, il est une nouveauté intéressante. La doctrine reçue jusqu'ici sur la peinture polychrome décorant un fond blanc (2), bien que tout à fait conforme à ce que nous apprennent les exemplaires que nous possédons, est destinée à être modifiée par de nouvelles découvertes. Nous n'avons aucune raison de croire *a priori* que ce genre de peinture fût réservé au culte des morts; ce qui est seulement démontré, c'est que les potiers le pratiquaient beaucoup moins que la décoration rouge sur fond noir et la décoration noire sur fond rouge; il s'altérait facilement, et cette considération était importante. Il semble aussi qu'il resta le privilège presque exclusif des Athéniens; c'est à peine si, en dehors de l'Attique, on peut citer depuis peu d'années quelques rares exemples qui proviennent de la Sicile et qui sont conservés au British Museum.

Le moment de la légende de Persée et de Méduse que l'artiste a choisi est facile à reconnaître (3). Persée, qui a reçu des nymphes les

(1) Notre planche a été exécutée par M. Achille Jacquet avec tant de soin qu'elle rend très-bien la variété des tons et fait comprendre les couleurs qui n'y sont pas indiquées.

(2) *Peintures céramiques de la Grèce propre*, in-4. Thorin, 1874, p. 31.

(3) Apollodore, *Bibliotheca*, II, 4, 2; Clavier, *Bibliothèque d'Apollodore*, t. II, p. 232, resu-

souliers ailés, πτηνὰ πέδιλα, et le casque d'Adès, Ἄϊδος κυνῆ, destiné à le rendre invisible, vient d'arriver en volant au-dessus de la mer occidentale, près de la Nuit, au séjour des Gorgones. Athéna et Hermès, qui l'ont accompagné pour le protéger, l'invitent à poursuivre son entreprise. Il s'élance sur le rivage, en détournant la tête; il ne doit pas regarder Méduse sous peine d'être pétrifié. Méduse dort sur un tertre près d'un arbre, la tête dirigée du côté opposé à Persée, ce qui rendra la surprise plus facile. Le héros va la saisir; une autre Gorgone accourt pour prévenir sa sœur.

Les Gorgones habitaient la région des Hespérides(1), c'est ce qui explique l'arbre que l'artiste a représenté. Au-dessus de la tête de Persée, le peintre a tracé des traits jaunes qui tombent verticalement jusqu'aux épaules(2); ils sont presque complètement effacés, mais on les retrouve en les cherchant avec attention; on imagine facilement que la pluie d'or, qui eut une si grande part à la naissance de Persée, pouvait être figurée de la sorte. Telle n'est pas cependant la raison de ce nimbe primitif. Le casque qui rendait le héros invisible répandait autour de lui un nuage qu'indiquent ces quelques traits :

δεινὴ δὲ περὶ κροτάφοισιν ἄνακτος
κεῖτ' Ἄϊδος κυνέη, νυκτὸς ζόφον αἰνὸν ἔχουσα.

Hésiode, *Scutum*, 226-227.

Hermès n'a pas encore les brodequins ailés; il les recevra de Persée, quand celui-ci aura achevé son entreprise; de même Athéna ajoutera à son armure la tête de Méduse que l'artiste a eu soin de ne pas placer sur l'égide, ce qui eût été un contre-sens. La déesse n'est pas casquée, une stéphané enserre sa chevelure. En général, dans les représentations du mythe de Persée, Athéna, comme ici, a les traits d'une jeune fille. Les principales exceptions se voient sur des monuments de travail étrusque, ou sur des peintures grecques d'époque récente. Sur un

mant les traditions conservées par les fragments de Phérécyde et le Scholiaste d'Apollonius, IV, vers 1091 et 1515. — Hésiode, *Scutum Herc.*, vers 216 et suivants.

(1) Hésiode, *Theogonia*, 274-275; *Ilias*, XI, 39.

(2) Notre planche ne reproduit pas les traits derrière la tête de Persée; ils ont presque entièrement disparu, mais, à jour frisant, on reconnaît sur l'engobe la place où ils étaient.

miroir, Athéna casquée, et Persée regardent la tête coupée de Méduse, au lieu que, selon la légende, une telle curiosité eût été fatale au héros. Sur un vase, Athéna, également casquée, accompagne Persée qui montre la tête à Polydectès pour le pétrifier; le style élégant de l'œuvre indique un temps où les vieilles croyances n'étaient plus religieusement respectées (1).

Poseidon assiste à la scène sans encourager le héros, et en spectateur. Le caractère marin du mythe est évident. Persée, enfermé dans un coffre avec sa mère Danaé par son grand-père Acrisios, est jeté dans la mer et porté vers l'île de Sériphos, détails où les mythographes ont vu l'image du soleil naissant encore caché dans l'obscurité du crépuscule et ballotté par les vagues au-dessus desquelles il va bientôt élever sa tête brillante (2). Quand ensuite, pour répondre au défit de Polydectès, il part à la recherche de Méduse, il ne peut commencer son entreprise qu'en s'adressant aux Phorkydes et aux nymphes. Les filles du vieux Phorkys, père de Scylla et des Sirènes, variété de Protée et de Nérée, ont été considérées comme une personnification des vagues blanchissantes et moutonneuses, terreur des matelots; elles sont certainement des divinités de la mer. Instruit et armé par elles, c'est à travers l'Océan que Persée prend sa course, et il vole jusqu'aux régions lointaines où le soleil à la fin du jour plonge dans les eaux. Tous ces détails suffiraient à expliquer la présence de Poseidon; mais une autre raison la justifie d'une façon encore plus précise. La légende disait qu'il avait aimé Méduse et qu'il était le père de Chrysaor :

> τῇ δὲ μιῇ (Μεδούσῃ) παρελέξατο Κυανοχαίτης
> ἐν μαλακῷ λειμῶνι καὶ ἄνθεσιν εἰαρινοῖσι.
>
> (*Theogonia*, 278-279.)

Une peinture de vase montre Poseidon accourant aux cris des Gorgones après la mort de leur sœur (3).

(1) Millin, *Galerie mythol.*, XCVI, 386 *; XCV, 387 *.
(2) Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*, p. 392.
(3) Millin, *ouvr. cité*, XLV, 387 *; *Peintures de vases*, II, 34.

Le tableau est parfait de grâce et d'esprit; on y reconnaît les qualités de l'art attique le plus pur; ce n'est cependant qu'un dessin rapide, tout à fait populaire, que le peintre a tracé très-vite, une sorte d'esquisse. La nature de l'engobe demandait une grande sûreté de main et ne permettait guère les corrections. Il en était des vases blancs comme il en est encore des fresques; il fallait que le premier coup de pinceau fût le bon. Puis, pour ces œuvres d'une industrie très-répandue, c'était l'effet d'ensemble et non le détail qui importait. Les négligences abondent. Le trident de Poseidon dépasse l'encadrement, de même la pluie qui tombe sur la tête de Persée; il serait difficile d'expliquer comment tient le chapeau d'Hermès; l'égide d'Athéna paraît être une pièce d'étoffe bordée de serpents; les pieds de la déesse sont à peine indiqués. Ces fautes et beaucoup d'autres nous laissent indifférents; ce qui nous frappe, c'est la finesse et l'élégance d'Athéna, qui ressemble à une jeune Athénienne plutôt qu'à une déesse; l'entrain de Persée, qui s'élance si vivement, et même trop vivement, la gravité de Poseidon et d'Hermès qui rappellent des types bien connus par les bas-reliefs funèbres d'Athènes, le naturel avec lequel repose Méduse, la jolie figure de sa sœur contrastant avec un mouvement brusque, reste de vieilles peintures, un mélange de sérieux et de sourire, de parfaite beauté et de légères exagérations; l'artiste ne traitait pas les pieuses croyances avec un respect suffisant. Le style indique le début du IV^e^ siècle. Dans ce genre de dessins polychromes sur fond blanc, nous avons déjà de très-belles œuvres : l'*Exposition* qui est au musée des Arts industriels, à Vienne (1); une autre *Exposition* et une femme assise près d'un tombeau au musée du Louvre (2); une *Déposition* (3) au Varvakeion à Athènes; toutes ces peintures sont d'une entière sévérité : nous n'en connaissions pas jusqu'ici d'aussi parfaite où l'esprit eut une place,

(1) Publiée dans le troisième fascicule de M. Benndorf, *Griechische und sicilische Vasenbilder*.

(2) *Gazette des beaux-arts*, 1874, p. 129, tableau gravé pour les *Céramiques de la Grèce propre*.

(3) *Gazette des beaux-arts*, 1874, p. 132, peinture gravée pour l'ouvr. cité plus haut. Collignon, *Catalogue des vases peints du Musée de la Société archéologique d'Athènes* dans la *Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome*, 1877, fasc. III, p. 181, n° 631. Voyez aussi *Peintures céramiques de la Grèce propre*, in-4, Thorin 1874, p. 17 et suivantes.

et ce n'est pas là un des moindres titres de cette pyxis à notre attention.

Tous les archéologues remarqueront à première vue combien cette manière de traiter le mythe de Persée diffère des traditions habituelles à l'art grec. Des accessoires nécessaires font défaut. Persée ne tient pas de la main droite la faucille de diamant, qui quelquefois est ailée; s'il porte la κίβισις, elle n'est point apparente; le peintre ne figure que deux Gorgones et non trois; il choisit un moment de l'action qui n'est que le prélude du drame. Au milieu du VIII^e^ siècle, quand fut décoré le coffre de Cypsélus (1), il en était tout autrement; à la fin du VII^e^ siècle ou au début du VI^e^ de même, comme en témoigne une des métopes de Sélinonte. « Les sœurs de Méduse, dit Pausanias, ont des ailes; elles poursuivent Persée qui vole (2). » A Sélinonte, Persée coupe la tête de

(1) Vers la X^e^ olympiade, date incertaine, mais admise comme vraisemblable par beaucoup d'archéologues.

(2) Αἱ δὲ ἀδελφαὶ Μεδούσης ἔχουσαι πτερὰ πετόμενον Περσέα εἰσὶ διώκουσαι· τὸ δὲ ὄνομα ἐπὶ τῷ Περσεῖ γέγραπται μόνῳ. V, 18, 5. Pausanias est bref; il parle d'une scène qui était connue de tous. Le tableau qu'il ne fait qu'indiquer est celui qu'Hésiode décrit longuement (*Scutum*, 216 et suiv.). Il est remarquable que tous les détails de la scène rappellent des monuments d'ancien style et que le poète n'eût pas parlé d'autre sorte s'il avait eu sous les yeux des peintures ou des bas-reliefs comme ceux que nous possédons dans nos musées.

Ἐν δ' ἦν ἠϋκόμου Δανάης τέκος, ἱππότα Περσεύς.

Persée est plusieurs fois représenté à cheval, en particulier sur une applique de terre cuite trouvée à Milo et conservée au British Museum. *A guide to the second vase room*, 1878, p. 67. Millingen, *Uned. mon.*, pl. II

..... ἀμφὶ δὲ ποσσὶν ἔχε πτερόεντα πέδιλα.
Ὤμοισιν δ' ὃ μὲν ἀμφὶ μελάνδετον ἄορ ἔκειτο
χάλκεον ἐκ τελαμῶνος.....

Il porte une épée au côté, indépendamment de la faucille, sur un vase de la collection Durand; de Witte, *Catalogue*, 243. Ce qui suit est si complètement d'accord avec les représentations ordinaires que toute remarque serait superflue.

..... ὁ δ' ὥστε νόημ' ἐποτᾶτο.
Πᾶν δὲ μετάφρενον εἶχε κάρη δεινοῖο πελώρου.
Γοργοῦς. ἀμφὶ δέ μιν κίβισις θέε, θαῦμα ἰδέσθαι,
ἀργυρέη.....

Αὐτὸς δὲ σπεύδοντι καὶ ἐρρίγοντι ἐοικὼς
Περσεὺς Δαναΐδης ἐτιταίνετο. Ταὶ δὲ μετ' αὐτὸν
Γοργόνες ἄπληστοί τε καὶ οὐ ψαταὶ ἐρώοντο,
ἱέμεναι μαπέειν...

(*Scutum*, 216-231.)

sa victime. Ces deux moments sont ceux qu'a représentés l'art primitif, parce qu'ils offraient les sujets les plus saisissants. Nous en avons de nombreux exemples sur les vases d'ancien style; je citerai en particulier, comme tout à fait remarquables, une amphore et un holmos du musée Campana au Louvre. Sur l'amphore, qui, sans aucun doute, a été restaurée, Persée vient de trancher la tête de Méduse (1). Sur l'Holmos il est poursuivi par les Gorgones immortelles Sthéno et Euryalé (2).

Méduse et sa sœur n'ont pas ici le type hideux qui était consacré par les légendes et les monuments. « Leurs têtes étaient hérissées de serpents; elles avaient des dents comme des défenses de sangliers, des mains d'airain et des ailes d'or, à l'aide desquelles elles s'élevaient dans les airs (3). » Ainsi s'exprime Apollodore : dans l'Iliade (4), la Gorgone est un horrible monstre à la face épouvantable. Quand Ulysse vient d'évoquer les morts, il craint que Perséphoné ne lui envoie la tête de la hideuse Gorgone (5). Hésiode dans le *Bouclier* et dans la *Théogonie* (6), Eschyle dans le *Prométhée* (7), ne s'en font pas une autre idée. Les deux vases du Louvre que nous avons rappelés sont conformes à cette tradition; il en est de même de beaucoup d'autres, ainsi d'un cotyle de

Bien que cette description soit celle d'un bouclier imaginaire, il faut, dans l'histoire des représentations du mythe, la placer à côté du coffre de Cypsélus et de la métope de Sélinonte.

(1) Amphore à figures noires, du musée Campana. Deux Gorgones de face, portant de grandes ailes aux épaules, de petites aux pieds; la tête entourée de serpents. D'un côté est Hermès tenant le caducée HEPMIΣ; de l'autre un personnage à tête de sphinx, ailé, à genoux, se soutenant sur les mains. *Monumenti*, t. VIII, pl. XXXIV, f. 2; *Annali*, 1866, p. 447.

Ce dernier personnage est très-étrange; sur un vase de la collection Steuart, qui représente le même sujet, on voit un personnage dans la même attitude, mais la tête est tranchée; *Annali*, 1851, pl. P.; cette partie du vase a été restaurée, et, selon toute vraisemblance, l'ouvrier a cru devoir ajouter une tête au cou qu'il ne comprenait pas.

(2) Holmos ou lébès sur un grand pied. Hermès, Athéna jeune, non armée, la tête couverte d'un voile; Méduse, la tête tranchée; deux Gorgones à figures monstrueuses; Persée s'enfuyant.

(3) Apollodore, II, 2.

(4) V, 738.

(5) *Odyss.*, XI, 634.

(6) La Théogonie n'insiste pas sur le caractère hideux des Gorgones, mais il est évident que pour le poète Méduse est le δεινὸν πέλωρον du *Bouclier* et de l'*Iliade*.

(7) δρακοντόμαλλοι Γοργόνες βροτοστυγεῖς,
ἃς θνητὸς οὐδεὶς εἰσιδὼν ἕξει πνοάς.
(799-800.)

Tarquinii que Stackelberg a publié (1), d'une amphore du musée Blacas, dessinée par Panofka (2), d'une amphore que Micali reproduit dans ses *Monumenti inediti* (3). On connaît du reste les monnaies d'Athènes, de Corinthe et de Coronée.

Dans la suite des monuments qui représentent Méduse, notre pyxis appartient à une époque de transition. La sœur qui accourt a le type grec; la figure, bien qu'endommagée, paraît avoir été d'une beauté régulière. Méduse n'est plus monstrueuse; elle ne tire pas la langue, elle n'avance pas deux longues dents semblables à des défenses de sanglier, mais elle est encore très-laide. Le front bas et fuyant, le nez camard, la bouche saillante, les yeux petits, rappellent des satyres et certains étrangers, particulièrement les Cercopes, que les vases du IV^e^ siècle ont souvent représentés. L'art va faire un progrès de plus : il montrera Méduse, la figure parfaitement belle, mais contractée par la douleur, et mourante. Toute une suite de monuments permettent de suivre ce changement lent, depuis le type de Sélinonte jusqu'au bas-relief de la villa Ludovisi (4) et à la Méduse Rondanini (5). Un marbre, qui est, je crois, peu connu, mérite d'être rappelé ici; il provient d'Athènes, d'où il a été rapporté au Louvre par M. Poujade; il est comparable pour la vérité et la noblesse aux plus belles têtes de Méduse mourante. C'est un fort relief qui devait être posé en applique; les yeux se ferment à demi; la bouche exprime une profonde souffrance; les che-

(1) Cotyle de Tarquinii, de style ancien : d'un côté Persée, coiffé d'un pétase ailé, portant des ailes aux pieds et tenant une harpé également ailée, est en face de la chimère; de l'autre, Méduse courant, la tête coupée; une petite figure (Chrysaor) s'échappe du cou. Serpent à trois têtes. Stackelberg, *Die Græber der Hellenen*, page 33, pl. XXXIX. Rapprochez de cette peinture un sarcophage de Golgos, Méduse courant la tête coupée; on voit sortir du cou Pégase et Chrysaor. Persée s'éloigne lentement du côté opposé, tenant sur l'épaule, au bout d'un bâton, la κίβισις. Cesnola, *Cyprus*, p. 111, pl. X.

(2) Amphore à figures noires : Persée portant le pétase et des ailes aux pieds, armé de la harpé et tenant la κίβισις, s'enfuit à droite. A gauche, Méduse ailée, courant, la tête coupée; Méduse est vêtue d'une simple tunique. Panofka, *Musée Blacas*, pl. XI.

(3) Amphore de très-ancien style : Persée et Gorgone courant. Le héros, vêtu d'une tunique sur laquelle retombe une peau de panthère, tient la harpé : il a des ailes aux pieds, non au pétase. La Gorgone hideuse est ailée et vêtue d'une longue tunique recouverte du péplos. Micali, *Monumenti inediti a illustrazione della storia degli antichi popoli italiani*, 1844, pl. XLIV.

(4) Dilthey, *Medusa moribunda in villa Ludovisi*. *Annali*, 1871, p. 212-238.

(5) Lützow, *Zeitschrift fur bildende Kunst*, 1870, p. 64, un bois. Tête de face avec deux ailes, des serpents sur le cou et dans les cheveux.

veux forment de fortes mèches, reste des serpents d'autrefois, au lieu que la chevelure de la Méduse Ludovisi flotte comme celle d'une héroïne moderne. Une aile élégante s'élève sur la tête. Quelques pierres gravées reproduisent un type du même genre. Je renvoie au récent mémoire où M. Dilthey a étudié cette dernière forme du type de Méduse.

Les représentations du mythe de Persée ou sont plus anciennes ou sont plus récentes, sinon par la date, du moins par le style et les traditions suivies, que le tableau que nous publions. Je n'en connais qu'une seule qu'il faille rapprocher de cette peinture : elle se voit sur un vase de Capoue, dessiné en 1866 dans les *Monumenti* (1). Les Gorgones ont des figures humaines, sans rien de monstrueux; elles sont couchées; l'artiste ne s'est pas conformé au nombre classique, il en a peint quatre et non trois; un arbre indique le lieu de la scène. Plusieurs détails diffèrent, mais la parenté est évidente. Le vase de Capoue n'a point de valeur d'art; c'est un travail assez grossier, probablement une imitation d'œuvre grecque; il prouve du moins que notre tableau — si original qu'il nous puisse paraître — n'était pas dans l'antiquité une exception, mais appartenait à tout un ordre de compositions dont nous retrouverons d'autres exemplaires de la bonne époque.

Ces quelques remarques suffisent, croyons-nous, à montrer que cette pyxis est une nouveauté dans la série des vases blancs à figures polychromes et qu'elle permet de modifier, à plusieurs égards, la doctrine reçue jusqu'ici pour cette partie des études céramiques. La manière dont le sujet est traité n'est pas moins nouvelle; ce tableau devra tenir une place importante dans toute étude comparée sur les représentations du mythe de Persée et des Gorgones.

(1) T. VIII, pl. XXXIV, *Annali*, 1866, p. 143.

Montpellier, 15 janvier 1879.

LES

FOUILLES DE DÉLOS

PAR M. TH. HOMOLLE.

En 1876, M. le directeur de l'École française d'Athènes me chargea d'un voyage à Délos, où il avait l'intention de faire des fouilles (1). Je devais visiter l'île et examiner en quel point les travaux pourraient être le plus avantageusement entrepris. M. Dumont voulut bien approuver le rapport que je lui adressai, et, l'année suivante, il me confia le soin de diriger les fouilles. Elles furent commencées au mois de mars, et, grâce à un don généreux de la Société centrale des architectes, grâce aux crédits qui me furent libéralement accordés par le ministère, elles purent être poursuivies deux années de suite et pendant une durée de sept mois. A mon retour en France, M. le président de l'Association pour l'encouragement des Études grecques me fit l'honneur de m'inviter à exposer les résultats de mes recherches devant les membres de l'Association. C'est cet exposé que je publie aujourd'hui.

L'île de Délos tout entière, sauf la partie méridionale, est littéralement couverte de ruines ; partout on y marche sur les débris des habitations antiques, ou au milieu des édifices écroulés. Parmi ces restes partout répandus de la ville antique, il est aisé de reconnaître plusieurs monuments ou groupes de monuments : ils sont répartis autour du lac

(1) Un membre de l'École avait déjà, sous la direction de M. Burnouf, fait à Délos des recherches intéressantes et des découvertes justement remarquées. Lebègue (*Recherches sur Délos*, Paris, 1876).

sacré ; sur le rivage occidental, depuis le port Fourni jusqu'au petit port (1) ; sur les pentes du Cynthe. La montagne a déjà été explorée : là, sont les temples consacrés aux divinités de l'Égypte et de la Phénicie, à Sérapis, Isis, Anubis, à l'Aphrodite syrienne ; et le curieux sanctuaire que M. Lebègue a déblayé et décrit ; et, sur le sommet, le temple de Zeus Cynthien et d'Athéna Cynthienne, dont on doit aussi la découverte à M. Lebègue.

Mais c'est surtout dans le voisinage du petit port, au lieu appelé aujourd'hui du nom significatif de « τὰ Μάρμαρα » que les débris étaient entassés en énormes amas. En cet endroit les collines sont plus loin du rivage et s'abaissent en pentes plus douces ; le terrain est uni, et la plaine s'élargit. Aucun autre point de l'île n'était plus favorable à la construction d'édifices considérables ; nulle part, en effet, on ne rencontre autant de marbres, ni des morceaux d'architecture d'aussi grandes dimensions.

Le plan partiel de Délos publié par Blouet, dans les travaux de l'*Expédition scientifique de Morée* (2), représente fort exactement l'état du terrain, tel qu'il était encore, au moment où j'arrivai dans l'île. Il donnait à l'examen les indications suivantes :

Vers le milieu de la plaine, un vaste parallélogramme qui dessinait à peu près le plan d'un temple.

En avant et en arrière du temple, vers le sud-ouest et le sud-est, deux longues lignes de ruines, à peu près parallèles l'une à l'autre, et perpendiculaires au temple, restes de deux portiques.

Au nord-ouest du temple, à peu près à égale distance entre ce monument et le rivage, une grande enceinte de forme rectangulaire, ouverte du côté du sud.

Tout autour, dans la plaine, la présence de débris nombreux et variés, des ondulations de terrain indiquaient d'autres monuments moins faciles à reconnaître et de moindre importance ; enfin quelques bases de statues, qui presque toutes portaient des dédicaces en l'honneur d'Apollon, d'Artémis et de Latone, semblaient occuper encore la place

(1) Ces noms sont empruntés à la carte de Tournefort, à laquelle on pourra se reporter. M. Lebègue l'a corrigée ou complétée en quelques points.

(2) T. III, pl. 2.

même où elles avaient jadis été dressées. Tel était le bloc énorme de marbre, qui soutenait le colosse consacré à Apollon par les habitants de Naxos.

Les textes anciens prouvent que le sanctuaire d'Apollon devait être placé précisément à cet endroit.

On ne trouve dans les auteurs aucune description méthodique et complète de l'île de Délos. Pausanias ne l'avait pas visitée ; du moins il n'en a pas parlé, si ce n'est pour déplorer l'abandon d'une ville autrefois vénérée et florissante. Il faut se contenter de traits épars çà et là et qui suffisent à peine à déterminer la position des sanctuaires les plus grands et les plus renommés (1).

On en peut tirer cette conclusion que le temple d'Apollon était situé en plaine, dans le voisinage du petit port, environ à la hauteur de l'îlot appelé petit Rheumatiari : c'est-à-dire précisément à l'endroit que l'on nomme aujourd'hui τὰ Μάρμαρα.

C'est, en effet, une tradition qui remonte jusqu'à Cyriaque d'Ancône qu'en ce lieu s'élevait autrefois cet édifice célèbre : « Delii Apollinis templi vestigium, et ingentes ruinarum candido de marmore reliquiæ (2). » Tous les voyageurs, tous les érudits l'ont adoptée ; ils ont pu se tromper dans les restaurations qu'ils ont proposées, mais ils avaient raison dans le choix de la position qu'ils assignaient au temple.

Là était évidemment le terrain le plus propice pour des fouilles. S'il y avait dans l'île de Délos un point où l'on dût chercher, et où l'on pût trouver, c'était celui-là.

Autour du temple d'Apollon se groupaient quantité de monuments grands et petits, tous consacrés par les légendes religieuses : le Létôon, l'Artémision, le tombeau de Laodicé, celui d'Opis, peut-être aussi l'autel des Cornes (κεράτινος βωμός) ; puis toutes les constructions que réclamaient les nécessités du culte, des habitations pour les prêtres, des salles de réunion pour les théores venus de tous les pays grecs, tels que l'Hestiatorion de Céos dont parle Hérodote ; combien d'autres encore ! Tel était le programme assez large des recherches nécessaires et

(1) Strab., x, p. 485 ; Ovid., *Heroid.*, XXI ; Plutarch., *Nic.*, 3.

(2) Ms. Vatican. 5252 ; cf. Ms. Monac. lat. 716 (décrit par Otto Jahn dans les *Ann. dell' Inst. arch.*, 1861).

des découvertes possibles. On en pouvait attendre des données nouvelles et curieuses et sur la topographie de l'île et sur l'architecture antique.

Le temple d'Apollon était, comme presque tous les temples de l'antiquité, à la fois un dépôt d'archives, un trésor et une sorte de musée. Les Déliens y conservaient tous les actes publics, tous ceux qui étaient relatifs à l'administration de la ville ou des sanctuaires ; des étrangers même y envoyaient copie des décrets qu'ils rendaient, ou des traités qu'ils avaient conclus ; les offrandes y abondaient. Il y avait donc chance de trouver des inscriptions, et surtout des décrets, des dédicaces ou des comptes. Peu d'endroits dans le monde grec contenaient plus de statues que le sanctuaire délien ; si Délos, aujourd'hui dépouillée de cette parure, recélait encore quelque marbre précieux, il ne devait pas être loin du temple.

Je passerai successivement en revue les principaux résultats que j'ai obtenus au point de vue de la topographie, de l'épigraphie, de l'archéologie figurée.

I

Je dois à l'obligeance de M. Loviot, architecte pensionnaire de l'Académie de France, un plan complet du terrain que j'ai exploré et des monuments que j'ai découverts ; mais ce plan n'a pas encore été publié. Je serai donc forcé, pour être clair, de m'en tenir à des indications très-générales, et je devrai me contenter de décrire seulement les édifices les plus importants et les plus faciles à reconnaître.

Je supprimerai d'abord tout ce qui n'est pas certainement de construction ancienne. On trouve çà et là, à la surface du sol, des murs plus ou moins élevés et plus ou moins grossièrement construits, restes d'habitations faites avec des débris antiques, à une époque vraisemblablement très-basse.

Si l'on ne tient compte ni de ces ruines modernes, ni des monuments peu considérables ou trop complètement détruits, il restera au centre trois édifices parallèles A, B, C (amas de ruines confus désigné par la

lettre A sur le plan de Blouet), placés à peu près sur le même alignement, de dimensions inégales, en forme de parallélogrammes plus ou moins allongés.

En avant, deux édifices de même forme, diversement orientés D, E, qui occupent à peu près les positions marquées par les lettres S-T, Q sur le plan de Blouet.

En arrière, un petit monument F, un long portique G (Blouet E, F-G.)

De tous ces édifices, aucun n'est demeuré debout; on n'y trouverait pas une colonne dressée, pas une assise entière : les soubassements seuls sont en place. Quelquefois, les soubassements eux-mêmes ont été en partie détruits, comme ceux du monument D ; souvent les marbres dont étaient faites les murailles, les morceaux d'architecture qui composaient la décoration n'ont pas été laissés au lieu où ils étaient tombés; on les a dispersés ou brisés, et il est impossible aujourd'hui de dire quels étaient l'ordonnance, le style, la nature des monuments dont nous voyons la trace sur le sol (C, E, F).

Du monument D il subsiste seulement quatre assises de granit, sur lesquelles il était fondé ; encore n'ont-elles été conservées à peu près intactes que sur un des côtés. L'édifice avait la forme d'un rectangle allongé; il était orienté d'est en ouest : il ne peut être ni mesuré, ni décrit avec plus de précision. Auprès, le long du côté nord et en avant du front est, on a trouvé de nombreux fragments d'ordre ionique, des tronçons de colonne, des chapiteaux d'assez bon style, et beaucoup des pièces de l'architrave : sur un fragment de l'architrave se lisent les lettres TEM. Sans doute l'ordonnance du monument était ionique; il était peut-être consacré à Artémis : on est réduit à ces deux hypothèses, et l'une des deux aux moins est très-incertaine.

Le déblaiement, presque complètement achevé, du portique G, ne m'a conduit non plus qu'à des résultats négatifs. Ce monument, d'un aspect très-particulier, d'un caractère oriental, était soutenu par des piliers qui portaient en guise de chapiteaux une paire de taureaux agenouillés, et il était orné de têtes de taureaux plantées au milieu des triglyphes. La restauration reste très-problématique; il semblerait, à en juger par le très-petit nombre de morceaux sculptés qui subsistent

au voisinage du portique, qu'il ne fût pas décoré sur toute la longueur de semblables piliers. Il a plus de 60 mètres, et l'on trouve seulement deux couples de taureaux vers l'extrémité nord du portique. Les triglyphes, au nombre de sept ou huit, sont dispersés et quelques-uns se trouvent à une centaine de mètres dans la plaine. Stuart et Blouet se sont certainement trompés en plaçant les colonnes sur les emmarchements qui sont conservés d'un bout à l'autre; elles étaient en retrait de près de 1 mètre; et, en supposant que les taureaux agenouillés étaient un motif de décoration extérieure, ils étaient tournés vers la partie couverte du portique.

Deux édifices seulement peuvent être étudiés en détail, et décrits avec exactitude: ce sont le temple d'Apollon et le temple qui lui est parallèle.

Quelques antiquaires ont cru à tort que les Grecs s'étaient engagés, lors de la paix de 371, à reconstruire à frais communs le temple d'Apollon Délien (1). C'est sans doute pour rendre l'édifice plus digne de la Grèce qui y avait travaillé tout entière, que Tournefort a imaginé cette restauration bizarre d'un temple prodigieux et démesuré, qui aurait couvert en partie la plaine. Il en évaluait la longueur à plus de trois cents pas; il supposait qu'il était surmonté d'un dôme, et que le fronton avait pour couronnement le colosse d'Apollon. « Les sculpteurs du temps étaient, dit-il, trop habiles pour avoir placé cette statue à la hauteur ordinaire : il y a toute apparence qu'elle était destinée pour le frontispice du temple d'où elle n'aurait paru que de grandeur naturelle; et l'on peut juger par là de l'élévation de cet édifice. »

Cyriaque semble avoir beaucoup mieux vu: il avait su distinguer, dans la masse des ruines, celles qui appartiennent au temple. La destruction était déjà complète de son temps, à en juger d'après les dessins que contiennent les manuscrits de Munich et de Rome (2). Trois colonnes seulement restaient debout; Cyriaque en a mesuré le diamètre (diametr. p. III) et l'entre-colonnement (distantia ad intervallum columnarum p. IIII). L'architecte français Le Roy est le premier qui ait

(1) Xénoph., *Hellen.*, VI, 4, 2. Cf. un décret athénien *C. I. A.*, II, 51.

(2) Vatican. 5252, f. 18 verso. M. Geffroy, directeur de l'École française de Rome, a bien voulu m'adresser une copie de ces dessins.

étudié (1) le monument en homme du métier; les mesures de la colonne, du chapiteau, sont soigneusement prises; mais un essai de restauration n'a même pas été tenté par lui. Stuart, Blouet, ont publié l'un et l'autre une élévation restaurée de l'ordre du temple : le plan, les dimensions, restaient chose inconnue.

Une restauration complète est maintenant possible. Le plan s'accuse aux yeux avec une netteté parfaite; on possède presque tous les détails importants de la construction.

Un grand rectangle circonscrit par une ou deux assises en pierre du pays; un autre rectangle intérieur, plus élevé de 1 mètre environ, séparé du premier par un espace vide, et coupé intérieurement par deux lignes parallèles aux petits côtés, tel est le système des soubassements. On en peut conclure avec certitude les principales dispositions du temple.

Le soubassement extérieur portait les degrés et les colonnes du portique; le rectangle intérieur soutenait les murs de la cella qui était placée entre deux portiques, l'un à l'est, l'autre à l'ouest.

Les dimensions du rectangle extérieur sont $29^{m}49 \times 13^{m}55$; celles du rectangle intérieur $20^{m}67 \times 7^{m}53$.

Le temple de Délos est donc un peu plus petit que le temple d'Athènes vulgairement appelé Théseion; il est construit, d'ailleurs, sur un plan analogue. Il se compose d'un péristyle et d'une cella comprenant un pronaos, un naos et un postieum; il est hexastyle et périptère.

Il était tout entier, sauf les soubassements, en marbre de Paros.

Un stylobate, composé de trois degrés et haut de 1 mètre environ, portait les colonnes du portique. Ces colonnes, au nombre de six sur les fronts, de treize sur les côtés (en comptant la colonne d'angle), sont d'ordre dorique, sans bases. Le diamètre est de $0^{m}95$ à la base, de $0^{m}70$ à la gorge du chapiteau; la hauteur totale, y compris le chapiteau, de $5^{m}20$; l'entre-colonnement de $1^{m}35$: ce qui donne les rapports de cinq diamètres et demi pour la hauteur, et d'un peu moins de un diamètre et demi pour l'entre-colonnement.

L'entablement est formé d'une architrave haute de $0^{m}77$, qui con-

(1) Les *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Paris, 1758, in-fol.

tient dans sa hauteur l'appui et les gouttes des triglyphes ; d'une frise formée de triglyphes alternant avec des métopes lisses ; et d'un larmier. Le chéneau est en forme de doucine, il est orné de palmettes sculptées et de mufles de lions placés au-dessus de chaque triglyphe. Nulle part je n'ai trouvé aucune trace de couleur.

Les frontons sont peu élevés, suivant l'usage des Grecs ; ils ont au sommet un angle très-ouvert et des rampants dont la pente est très-douce. Ils étaient couronnés par une cymaise, décorée de palmettes, comme le chéneau, mais sans gouttières. Comme on n'a trouvé parmi les débris accumulés en avant et en arrière du temple aucun morceau de sculpture qui ait pu faire partie d'un ensemble décoratif, on serait porté à croire que le tympan était vide.

Les portiques ont une largeur beaucoup plus grande sur les deux fronts que sur les côtés. Il n'y avait pas sous le portique de frise sculptée ; il existe des soffites, mais pas de caissons.

La cella, qui mesurait intérieurement environ $11^{m}50$ sur $5^{m}60$, n'occupait pas tout l'espace circonscrit par le rectangle intérieur ; elle était fermée en avant et en arrière par des murs qui reposaient sur les soubassements transversaux, que nous avons indiqués plus haut. Les murs latéraux se prolongeaient jusqu'aux extrémités du rectangle, ils se terminaient en antes ; entre les antes étaient placées deux colonnes semblables, sauf les dimensions, à celles du péristyle. Entre les colonnes et la cella se trouvaient le pronaos, le posticum.

Le temple était, suivant l'habitude des Grecs, orienté de façon que les deux frontons fussent tournés vers l'est et vers l'ouest ; mais on manque de données pour affirmer si l'on entrait dans le temple du côté de la mer, ou du côté de la montagne, et si la porte faisait face à l'orient, comme dans les temples de l'Acropole, ou à l'occident.

Une particularité remarquable, c'est que les colonnes, au lieu d'être cannelées, sont presque complétement lisses : les cannelures ont été préparées seulement au pied du fût et à la gorge du chapiteau ; tout le reste est enveloppé dans une gaîne assez épaisse ; la partie lisse est passablement travaillée et polie ; elle est terminée à ses deux extrémités par un listel exécuté avec soin. Plusieurs temples, entre autres celui de Theriko, qui a fort intrigué Le Roy, et celui de Ségeste, présentent

d'autres exemples du même fait. Mais, tandis qu'à Segeste saute aux yeux l'imperfection d'un travail inachevé, à Délos, on a pu se demander si ce n'était pas une originalité, une bizarrerie voulues. Le fini de l'exécution me fit penser d'abord que cette disposition singulière n'était pas un effet du hasard; et, comme tout empêchait d'assigner au monument une date très-ancienne, je fus réduit à considérer la forme de la colonne, comme un type inventé par des artistes qui voulaient du nouveau quand même, fût-ce aux dépens du bon goût; je supposai donc que la construction était beaucoup plus récente qu'elle ne l'est en effet (1).

Si l'on examine, par exemple, la manière dont les matériaux encore en place sont travaillés et assemblés, on sera frappé des qualités de la main-d'œuvre. Les joints sont préparés suivant la meilleure méthode, et la précision en est remarquable; le scellement en double T, que M. Beulé signale comme un signe des œuvres de la bonne époque, est partout employé. Le côté faible est plutôt le style; les parties sculptées trahissent une certaine lourdeur de main, et surtout elles sont tout à fait dépourvues de caractère; le chapiteau manque d'élégance, l'échine trop évasée en est molle; le tailloir en est haut et lourd.

Une inscription publiée et commentée par Boeckh nous fait connaître que durant le III^e^ siècle des travaux de réparation furent entrepris dans le temple.

De ce fait, de ces remarques, on peut conclure, ce me semble, que le temple d'Apollon est au moins du IV^e^ siècle, et sans doute du commencement de ce siècle.

Le long du front nord du temple règne une avenue large environ de 3 mètres, et qui est bordée à droite et à gauche par deux lignes parallèles de petites bases en marbre. Ce sont des dés semblables à ceux dans lesquels on encastrait le pied des stèles; et, en effet, cette avenue était toute pleine de débris d'inscriptions. J'y ai recueilli environ cent cinquante fragments, tous relatifs à l'administration sacrée. Ce sont des inventaires, des comptes, qui se rapportent surtout à deux temples,

(1) Quelques tronçons de colonnes, où les cannelures n'ont même pas été commencées, donnent la preuve que le temple ne fut pas complètement terminé, et que le travail, achevé en quelques parties, ne fut ailleurs qu'ébauché.

celui d'Apollon et celui d'Artémis. L'hypothèse qui se présente naturellement à l'esprit, c'est que les édifices placés à droite et à gauche de l'avenue étaient justement ces deux temples. Le fait est certain pour celui d'Apollon, douteux pour l'autre, qui pourrait aussi bien appartenir à Latone qu'à Artémis.

On peut hésiter sur l'attribution, non pas sur la nature de l'édifice, qui est certainement un temple.

Il est beaucoup plus petit que le temple d'Apollon, et construit d'après un plan différent. Il était tétrastyle, amphiprostyle, c'est-à-dire qu'il avait à chaque façade un portique de quatre colonnes, et qu'il n'en avait pas sur les flancs. Les soubassements ont été en grande partie débités comme matériaux et la restitution est par suite incertaine. Il semble que la cella était carrée, qu'elle était ouverte du côté de l'occident, fermée à l'est, qu'il y avait seulement un pronaos, un naos, et pas de posticum.

Les colonnes sont doriques et cannelées; la disposition de l'entablement est la même que pour le temple d'Apollon; les métopes sont lisses; le chéneau est décoré de la même manière, mais avec plus de fini. Sur les triglyphes, sous les larmiers, subsistent des traces non équivoques de peinture.

Devant les fronts est et ouest, gisaient plusieurs morceaux de seulpture; ils sont faits du même marbre; ce sont des œuvres d'un même style, sinon de la même main; ils étaient appliqués sur un fond, car la partie postérieure des statues est très-négligemment traitée, et elle est percée de grands trous destinés à recevoir des crampons en fer; ils composaient à coup sûr un ensemble, dont la disposition était pyramidante; tout se réunit enfin à prouver qu'ils formaient la décoration d'un fronton.

Si les frontons du temple B étaient trop petits pour les contenir, et il semble que ce soit le cas, je pense qu'ils devraient être rapportés au temple d'Apollon. Ils n'en étaient que peu éloignés; ils sont de petites dimensions, faciles à déplacer; et des pierres bien plus lourdes ont été transportées à de bien plus grandes distances, dans cette île, où tout est bouleversé.

J'ai cherché vainement la trace d'une voie sacrée entre le rivage et le

temple ; elle n'apparaît pas au milieu de tous ces édifices orientés en tous sens.

Il s'en faut, on le voit, que toute incertitude soit dissipée ; malgré le nombre, l'importance des monuments qui ont été découverts, la topographie du sanctuaire délien reste encore très-obscure.

Le temple d'Apollon peut être maintenant mesuré, décrit, restauré ; on le connaît dans toutes ses parties essentielles ; mais seul, parmi les édifices dont les ruines remplissent la plaine, il a un nom, une forme arrêtée et précise, un style défini, une date probable. Où est l'Artémision, où est le Létôon, où sont les tombeaux des vierges hyperboréennes, et ces sanctuaires, ces autels, ces statues qui environnaient le temple de toutes parts ? Tout a été renversé, brisé, dispersé ; il ne reste aujourd'hui à Délos que des ruines de ruines. Du jour qu'un général de Mithridate, Ménophane, eut pillé les temples, massacré les habitants, la décadence de Délos commença. L'île perdit ses trésors, son commerce, sa suprématie religieuse, sa population, et jusqu'à sa renommée. A l'époque d'Hadrien, c'était déjà presque une solitude ; c'en a toujours été une depuis lors. Le temps, — sans doute aussi quelque tremblement de terre, — a tout détruit. Les hommes ont fait plus de mal encore. La partie basse de l'île est couverte de fours à chaux, et l'industrie était encore prospère, il n'y a pas cinquante années. Non-seulement les murailles des édifices sont tombées, les colonnes ont été jetées à terre, mais les débris eux-mêmes ont été de parti pris réduits en morceaux et presque en miettes. On ne saurait dire tout ce qui a été enlevé : Délos a été exploitée par toutes les îles voisines comme une carrière ; chacun y trouvait sans peine des matériaux excellents, tout préparés, et qui ne coûtaient rien. Ross raconte que les Turcs y venaient chercher des marbres pour y tailler ces stèles grossières surmontées d'un turban qu'ils ont coutume de placer sur leurs tombeaux : l'église de Tinos est faite des dépouilles de Délos. Ainsi les monuments mis en pièces, emportés pierre par pierre, se trouvent souvent réduits à quelques assises grossières, qu'il faut chercher au-dessous du sol antique, et qui dessinent à peine des formes indécises ; les soubassements eux-mêmes n'ont pas toujours été épargnés. Les morceaux qui ont échappé à la destruction ont été souvent déplacés, transportés loin du

monument dont ils faisaient partie, et sur lequel ils auraient pu nous éclairer ; presque partout les débris forment un amas confus de pièces de toutes sortes et de toutes provenances, dont le départ et l'attribution sont impossibles. On ne saurait donc être trop réservé, et l'on doit se résigner à ignorer beaucoup, à expliquer peu de chose.

II.

J'insisterai davantage sur les inscriptions : elles donnent pour l'histoire de Délos, du temple surtout, des informations sûres, abondantes et précises. Elles sont au nombre de plus de trois cent cinquante, en comptant les fragments. On peut les diviser en trois classes :

Dédicaces.

Décrets.

Inventaires et comptes du temple.

Elles appartiennent à des époques très-différentes, et représentent en plus ou moins grand nombre toutes les périodes de l'histoire délienne. La plus ancienne, une dédicace gravée βουστροφηδόν sur une statue d'Artémis, pourrait bien être du VII^e^ siècle avant notre ère ; la plus moderne, dont la date soit certaine, est du temps de l'empereur Titus. Quelques autres, à en juger d'après la paléographie, sont plus récentes encore ; mais ce sont de simples fragments sans valeur.

La répartition est très-inégale entre les huit siècles environ auxquels ces monuments se rapportent.

Un seul est antérieur au V^e^ siècle.

De tout le temps qu'a duré la première domination athénienne, il ne reste que fort peu de chose. C'est à Athènes qu'on a trouvé les archives du temple d'Apollon, les comptes du trésor sacré, les actes des Amphictyons. Un décret de l'année 369, quelques fragments très-courts de comptes ou d'inventaires, qui sont du IV^e^ siècle, voilà tout ce que j'ai recueilli à Délos. Une inscription fort curieuse, qui paraît être une convention entre Sparte et Délos, est sans doute de la dernière année de la guerre du Péloponnèse.

Depuis l'année 312 jusqu'à l'année 166, Délos redevient maîtresse

d'elle-même ; c'est le temps où commence, où se développe la prospérité de son commerce. Les inscriptions abondent, les décrets surtout. La longueur des inventaires, la richesse du temple dont les comptes portent témoignage, l'affluence des étrangers venus de tous les points du monde grec, qui s'établissent dans l'île sainte, qui y consacrent des offrandes, y reçoivent la proxénie, y sont honorés de statues ; tout atteste l'état florissant du marché commun de la Grèce, « κοινὸν Ἑλλήνων ἐμπόριον (1). »

Cette prospérité ne dura pas longtemps, après que les Athéniens furent rentrés en possession de l'île ; le commencement du premier siècle en fut le terme. Délos tomba pour ne pas se relever. Les inscriptions, nombreuses encore et importantes pour les premiers temps de la domination athénienne, vont en diminuant progressivement. Les inventaires font défaut, les décrets manquent, les dédicaces mêmes deviennent rares.

1° *Dédicaces.* Sous ce titre j'ai confondu deux classes d'inscriptions : celles qui expriment la consécration d'un monument à une divinité et qui sont proprement des dédicaces ; celles qui sont destinées à honorer des particuliers ou des rois. Le rapprochement est d'autant plus plausible que, sur presque toutes les bases de statues, on lit une formule de consécration à Apollon, Artémis et Latone.

Ces trois divinités sont pour l'ordinaire réunies ; Apollon, Artémis sont quelquefois seuls ; Latone ne paraît jamais qu'en leur compagnie. La dédicace n'est en général qu'une partie secondaire ; dans une autre inscription elle vient en dernier lieu et se borne à trois mots, les noms des divinités. Hermès et Maïa, Sérapis, Isis et Anubis, Déméter et Coré complètent la liste des divinités à qui des monuments avaient été consacrés.

Parmi les dédicaces, deux présentent un intérêt de premier ordre. L'une d'elles doit à M. Renan d'être déjà presque célèbre. Elle se lit sur un monument consacré à Apollon par les ἱερονᾶται de Tyr ; elle est bilingue et tient dans la série des inscriptions phéniciennes une place importante.

(1) Pausan., VIII, 33, 2.

L'autre, gravée sur une statue archaïque, est le plus ancien texte de Délos. En faisant connaître le nom de la divinité à qui la statue était dédiée, la patrie de celui qui avait fait la dédicace, elle permet de remonter à la fois jusqu'aux plus lointaines origines du type plastique d'Artémis, et jusqu'aux premières formes connues de l'alphabet naxien.

Des particuliers, des magistrats, des rois de différents pays avaient leurs statues à Délos ; elles avaient été élevées ou par des particuliers, ou par des villes. Tous ces noms ont leur intérêt ; accompagnés d'un ethnique, ils montrent quels pays étaient en rapports avec Délos. On y voit que de tous les pays grecs, des Cyclades en particulier, on y venait; que les habitants de Tyr, de la Syrie, de l'Égypte, les Juifs y étaient en grand nombre ; que les Romains y tenaient une assez haute situation pour être associés nominativement dans certains actes publics au peuple d'Athènes. D'autres fois la célébrité des personnages donne à l'inscription une valeur : c'est Julie, fille de l'empereur Auguste ; c'est Lucullus, le questeur de Sylla ; ce sont des Ptolémées, des souverains asiatiques, Séleucus Callinicus, Antiochus le Grand, Antiochus Épiphane ; c'est Massinissa, le roi de Numidie, l'allié des Romains ; Héliodore le ministre, l'ami de Séleucus Philopator, celui-là même dont parle le livre des Macchabées ; Hérode le tétrarque, fils d'Hérode le Grand. Des magistrats athéniens (archontes, épimélètes), des prêtres, des artistes sont connus grâce aux textes nouveaux.

2° *Décrets*. Ils atteignent le chiffre de cinquante ; mais il n'en faut guère compter plus de trente qui soient complets ou qui se restituent sans lacunes. Le plus grand nombre de beaucoup se compose de décrets rendus par le sénat et le peuple déliens : ce sont des décrets de proxénie en général.

Les considérants ne présentent, sauf quelques exceptions, que des variétés insignifiantes. Il n'est point fait allusion à des services particuliers, mais à un sentiment vague de bienveillance banale (ἐπειδὴ ὁ δεῖνα ἀνὴρ ἀγαθὸς ὢν διατελεῖ... χρείας παρέχεται καὶ κοινῆι τῆι πόλει καὶ ἰδίαι τοῖς ἐντυγχάνουσι τῶν πολιτῶν...).

Les droits conférés par les titres de proxène et d'évergète sont aussi toujours à peu de chose près les mêmes : droit de posséder et d'habi-

ter (γῆς καὶ οἰκίας ἔγκτησις), exemption plus ou moins complète des τέλη (ἀτέλεια, ἀτέλεια πάντων), place d'honneur au théâtre (προεδρία ἐν τοῖς ἀγῶσιν οἷς Δήλιοι συντελοῦσιν), tour de faveur dans les tribunaux (δίκαι πρόδικοι) et droit d'introduire ses affaires immédiatement après celles qui ont trait à la religion (πρόσοδος πρὸς τὴν βουλὴν καὶ πρὸς τὸν δῆμον πρώτοις μετὰ τὰ ἱερά). La προεδρία est un privilège moins souvent accordé que les autres, qui semblent, à vrai dire, la conséquence naturelle de la proxénie. Elle entraînait encore avec soi d'autres avantages secondaires que l'on ne prenait pas la peine d'énumérer (καὶ τὰ ἄλλα πάντα ὅσα δέδοται καὶ τοῖς ἄλλοις προξένοις καὶ εὐεργέταις).

L'éloge, le couronnement suivent quelquefois la collation de la proxénie ; ils semblent un honneur et plus haut et plus rare. L'un et l'autre avaient lieu au théâtre ; le nom de ceux qui en étaient honorés était proclamé par le héraut sacré (ἱεροκήρυξ) à la fête d'Apollon (τοῖς Ἀπολλωνίοις) au moment des concours de chant (ὁτὰν οἱ χοροὶ τῶν παίδων ἀγωνίζωνται) : quelquefois la proclamation était répétée plusieurs années de suite.

Le titre de proxène et les droits qui y sont attachés sont généralement héréditaires (εἶναι τὸν δεῖνα πρόξενον.. καὶ αὐτὸν καὶ ἐκγόνους· καὶ εἶναι αὐτοῖς... suit le détail des privilèges).

La procédure suivie est fort simple : on propose le décret (ὁ δεῖνα εἶπεν) ; on le met aux voix (ὁ δεῖνα ἐπεψήφισεν).

Malgré cette monotonie, et quoique presque tous les proxènes soient gens inconnus, chacun de ces décrets ne laisse pas que d'avoir quelque intérêt par la nationalité des personnages.

Il faut donner une mention particulière à un décret voté en l'honneur de Philoclès, roi des Sidoniens, qui avait aidé les Déliens à recouvrer sur les insulaires des créances arriérées ; et à deux autres qui sont relatifs, l'un au renouvellement des relations d'amitié entre Délos et Rome, l'autre à une ambassade envoyée à Délos par les habitants de Cyzique, en exécution d'un oracle.

Parmi les décrets dont on conservait à Délos des exemplaires, mais qui n'avaient pas été rendus à Délos, il en faut citer deux qui sont du κοινὸν τῶν νησιωτῶν, un de Syros, un de trois villes de Crète, Lato, Olus et Cnosse. Ce dernier document, qui est du IIe siècle avant notre ère,

vient s'ajouter à la série si intéressante des traités publics (1). C'est une pièce nouvelle du procès de Lato et d'Olus (2), un spécimen nouveau du dialecte crétois.

Il me reste à indiquer deux monuments : un décret athénien de l'année 369 ; un fragment d'une convention qui fut faite entre Délos et Sparte, vers la fin de la guerre du Péloponnèse.

Le décret, qui confère au Délien Pythodore le titre de proxène, fut rendu sous l'archontat de Lysistrate. C'est le premier monument de ce genre qui remonte à la première domination athénienne; on ne possédait jusqu'ici que des inventaires du temple et les comptes des Amphictyons. Le principal intérêt consiste dans les détails nouveaux qui sont donnés sur quelques attributions de ces fonctionnaires. La protection du proxène est confiée dans Athènes au conseil, aux stratèges ; à Délos, aux Amphictyons. A Athènes, c'est le secrétaire du conseil qui fait graver la stèle et la dépose à l'Acropole ; à Délos, le même soin est remis au secrétaire des Amphictyons, et le dépôt se fait dans le temple d'Apollon. Les frais sont couverts par les Amphictyons, qui prélèvent la dépense sur les sommes payées entre leurs mains à titre d'amendes.

La convention, dont la date est certaine, est un monument historique d'une haute valeur. On connaît mal les conséquences qui résultèrent de la paix de 404 pour les alliés et les sujets d'Athènes ; pour Délos l'ignorance était complète, et l'on supposait que la domination athénienne y avait continué. On savait pourtant que plus d'une fois l'île avait cherché à s'affranchir et qu'elle avait demandé assistance à Lacédémone. Il est aujourd'hui hors de doute que, comme les autres îles dépendantes d'Athènes, Délos bénéficia de la paix, recouvra sa liberté, reconquit pour un temps la possession et l'administration de ses temples.

3° *Inventaires et comptes.* Les pièces relatives à l'administration du temple sont de beaucoup les plus étendues et les plus nombreuses. Aucune inscription n'a été retrouvée tout entière ; mais, parmi les fragments, plusieurs ont au-delà de cent lignes. C'étaient de grandes

(1) Egger, *des Traités publics dans l'antiquité.*
(2) *C. I. G.*, 2554.

plaques de marbre épaisses de 15 centimètres environ, hautes quelquefois de plus de 1 mètre ; les inscriptions y étaient gravées pour l'ordinaire en deux colonnes et couvraient non-seulement les deux faces, mais jusqu'à la tranche de la stèle.

Les inventaires présentent le catalogue de tous les objets commis à la garde des administrateurs sacrés. Ils sont divisés en plusieurs parties, et devaient avoir autant de chapitres qu'il y avait de temples dans l'île ; tout au moins comprennent-ils, à l'époque athénienne, le relevé des objets possédés par le temple d'Apollon, par le temple d'Artémis, par le Sérapieion et sans doute aussi par le Létôon.

Les comptes sont d'espèces très-variées ; il y a des comptes généraux et des comptes partiels, des registres pour les dépenses et d'autres pour les recettes ; des contrats relatifs à la location des propriétés du dieu et des contrats de prêt ; il y a des inscriptions qui ressemblent à un *Journal* sur lequel on portait à mesure les entrées et les sorties, d'autres qui présentent un exposé complet de la situation du trésor et comme le bilan de la caisse sacrée.

Tous ces textes réunis permettent de connaître assez exactement l'ensemble et même les détails de l'administration du temple délien.

Les administrateurs ont suivant les temps porté des titres différents. A l'époque de la première domination athénienne, ils étaient Athéniens et s'appelaient Amphictyons. Des ἱεροποιοί, au nombre de quatre ou de deux, les remplacèrent quand les Déliens reprirent possession de leur temple ; et les ἱεροποιοί indigènes eurent eux-mêmes pour successeurs des fonctionnaires athéniens, après que les Romains eurent rendu Délos à Athènes. Ces fonctionnaires, les derniers qui nous soient connus, étaient nommés καθεσταμένοι ἐπὶ τὴν φυλακὴν τῶν ἱερῶν χρημάτων καὶ τῶν ἄλλων προσόδων τῶν τοῦ ναοῦ.

Si le titre changea, les fonctions semblent avoir été toujours les mêmes ; les principales sont la conservation des temples, l'administration des biens, meubles et immeubles du dieu. La durée des fonctions n'a jamais dépassé une année.

Chaque année, en sortant de charge, les fonctionnaires rendaient compte de leur administration. Ils devaient faire la preuve qu'aucun des objets conservés dans les temples n'avait été détourné, ils devaient

justifier de l'emploi qui avait été fait des richesses du dieu : c'est dans ce but qu'étaient rédigés les inventaires et les comptes.

Les inventaires peuvent être comptés parmi les monuments épigraphiques les plus curieux. Si la monotonie en est fatigante, si la minutie en rebute quelquefois, ils contiennent en revanche bien des détails sur la mythologie, sur l'art et sur les industries antiques. Eux seuls nous donnent une idée exacte des temples anciens, sortes de musées ou de trésors, dans lesquels on accumulait des objets de toute espèce destinés au culte ou à la décoration du sanctuaire, des pièces de mobilier, d'ajustement, ex-voto de tous genres, précieux et communs, statues, peintures, or et argent monnayés ou en lingots.

Je prendrai çà et là, dans ces longs catalogues, ce qu'ils contiennent de plus intéressant.

Il vaut la peine d'indiquer comment ils sont rédigés. Ils se divisent en deux parties : dans la première sont énumérés tous les objets que les fonctionnaires ont reçus des mains de leurs prédécesseurs ; dans la seconde, tout ce qui a été ajouté pendant l'année.

Le préambule est très-simple : il porte le nom des fonctionnaires qui quittent, le nom de ceux qui prennent l'administration du temple, le nom de l'archonte en charge, et une indication brève des conditions dans lesquelles la transmission s'opère ; — elle avait lieu en présence du conseil et du greffier de la ville. — Immédiatement après commence l'énumération des objets dont il est fait remise.

Ces objets sont classés en différentes catégories suivant le temple auquel ils appartiennent, le lieu où ils sont placés, la matière dont ils sont faits, la date à laquelle ils sont entrés dans le temple.

J'ai déjà eu occasion de remarquer que l'on trouve à la suite les inventaires de plusieurs temples (Τάδε παρελάβομεν ἐν τῶι ναῶι τοῦ Ἀπόλλωνος. Τάδε... ἐν τῶι τῆς Ἀρτέμιδος ναῶι. Καὶ τάδε ἐκ τοῦ Σαραπιείου ἃ ἐστιν ἐν τῶι τῆς Ἀρτέμιδος ναῶι). Ailleurs, il est question du temple aux sept statues, d'un Pythion, d'un Néokorion, d'un Dioscorion, etc.

Il semblerait que les trésoriers du temple d'Apollon, comme les ταμίαι d'Athéna à Athènes, exerçaient une surveillance, un contrôle sur tous les temples de l'île. Non-seulement les inventaires en étaient dressés par ces fonctionnaires ; mais sans doute une partie au moins des of-

frandes faites aux dieux qui avaient des temples à Délos étaient transportées dans le temple d'Apollon ou dans celui d'Artémis (καὶ τάδε... ἐκ τοῦ Σαραπιείου προσανατεθέντα —... μετενεχθεῖσαν ἐκ τοῦ Πυθίου).

On commence par le temple d'Apollon, puis les autres temples de l'île viennent chacun à leur tour.

Dans l'énumération des objets, l'ordre adopté paraît être d'indiquer d'abord les objets d'or, puis ceux d'argent, puis ceux de bronze, enfin ceux qui étaient faits de matières variées, de fer, de bois, de marbre, de verre, d'ivoire, d'écaille (χρυσᾶ... καὶ τάδε ἀργυρᾶ, — ailleurs χαλκώματα). Ils composaient ainsi quatre groupes; mais la division n'était pas toujours rigoureusement observée.

On tient compte aussi de la place qu'occupent les objets dans le monument dont on fait l'inventaire. Il était naturel de commencer par un côté et de finir par l'autre (Δεξιᾶς - ἀριστερᾶς εἰσιόντων εἰς τὸν νεὼ τοῦ Ἀπόλλωνος); de passer en revue successivement chacune des parties de l'édifice (ἐν τῶι προδόμωι, ἐν τῶι ὀπισθοδόμωι, ἐν τῶι ὑπερωίωι, etc.). Il était utile pour la rapidité des recherches et la facilité des vérifications de marquer de temps en temps des points de repère (ἀπὸ τῆς θυρίδος); s'il se trouve quelque part une pièce de grandes dimensions, aisée à désigner, à reconnaître, on en profite (πρὸς τῆι γωνίαι τοῦ πίνακος, πρὸς τῶι ὡρολογίωι, πρὸς τῶι ἀγάλματι, etc.) pour grouper autour les choses plus menues. Il y a des objets qui sont rangés dans des coffres (ἐγ κιβωτίωι); d'autres qui sont disposés sur des étagères et que l'on compte planche par planche (ῥυμός, στίχος, στάσις, σειρά); d'autres qui sont posés sur des tables; d'autres qui sont pendus au mur (κρεμάμενος πρὸς τῶι τοίχωι).

Le classement est soumis aussi à la chronologie; car chaque chose est inscrite à la suite des autres, à la date de son entrée.

Ces règles ne pouvaient pas ne pas être violées souvent; car on était obligé de se conformer à la nécessité de disposer toutes choses dans le temple de manière à épargner la place et à éviter l'encombrement; il en résultait un certain trouble dans l'ordre régulier des diverses catégories d'objets.

Chacun d'eux est indiqué par son nom et dépeint, — c'est le terme qui exprime le mieux la minutie de quelques descriptions; — les particularités qu'il présente, les défauts qu'il peut avoir sont relevés et notés (Boï-

διον κέρας ἀριστερὸν οὐκ ἔχον — στέφανος χρυσοῦς δάφνης ἔχων τὰ πέταλα... περιειλιγμένα — λέβητα ἠχρεωμένον οὔτε ὦτα οὔτε πυθμένα ἔχοντα ἐν ὧι ἔνεστιν κλάσματα παντοδαπά· οὗ ολκὴ μναῖ ΔΔΔΔ).

On ne manque pas de noter le poids ou la dimension, quelquefois l'un et l'autre. Cette précaution est prise au moins pour les objets petits et mobiles.

Les pièces semblables sont groupées, comptées et pesées ensemble (Πρῶτος ῥυμός..... πεντεκαιδέκατος ῥυμός · Φιάλας 𐅄ΔΓΙΙΙ · ὁλκὴ Α̅ΑΜΝΓ (τάλαντον Ι) μν(αῖ)Γ δρα(χμαί) ΔΔ — ou simplement ὁ πρῶτος... ὁ δέκατος ῥυμός · μναῖ 𐅄ΙΙΙΙ. Quand on n'a pas, pour les distinguer, un moyen matériel, la place qu'elles occupent, on en compose des séries qui sont numérotées. On se sert pour cela des lettres de l'alphabet ; quand l'alphabet est épuisé, on redouble chaque lettre et ainsi de suite jusqu'à cinq alphabets (φιάλας καινὰς ἐφ' αἷς τὸ Γ εἴκοσι τρεῖς ὧν ὁλκὴ δρα(χμαὶ) XXIIIIII — ... ἐφ' οὗ τὸ 𐅄 οὗ ὁλκὴ...)

Si une offrande porte quelque inscription, on la reproduit ; ces inscriptions font connaître pour l'ordinaire le nom du donateur, son pays, le nom du dieu à qui l'offrande est faite et quelquefois l'occasion dans laquelle elle a été faite.

Les détails fournis par les inventaires sur la personne et la patrie des donateurs ont un intérêt véritable ; par là nous apprenons avec qui le temple et l'île entretenaient des rapports, où le dieu recrutait ses adorateurs. Ils venaient de tous les points de la mer Égée, de la Grèce et peut-être plus encore des pays hellénisés. Les Déliades, dont il est souvent fait mention et qui consacraient une offrande toujours la même, en souvenir du chœur auquel elles avaient pris part, étaient envoyées par les villes de Mégalopolis, de Cos, etc. (φιάλην καρυωτὴν ὡς τριπάλαστον ἀνάθημα Δηλιάδων χόρειον ,ἐπιδόντων Μεγαλοπολειτῶν — ἄλλην λείαν ὡς ποδιαίαν ἀνάθεμα Δηλιάδων χόρειον ,ἐπιδόντων Ἰσθμιατῶν (?) θεωρῶν — φιάλην λείαν ὡς ποδιαίαν πρόσωπον ἔχουσαν Ἀπόλλωνος ἀνάθημα Δηλιάδων χόρειον, ἐπιδόντων θεωρῶν τῶν ἐκ Κῶ). De Cos, de Rhodes, d'Alexandrie en Égypte, partaient périodiquement des théories (1). L'Asie, l'Égypte, la Macédoine semblent avoir été, pendant le siècle qui précéda la domination romaine, très-dévotes

(1) Voir un fragment d'inventaire publié dans le *Bull. de Corr. hellén.*, II, pp. 322 et suiv.

à l'égard du sanctuaire délien : Démétrius, Antigone, Philippe, Persée l'avaient enrichi de leurs offrandes, des couronnes d'or; les princes séleucides, la reine Stratonice, les Ptolémées, depuis Ptolémée Lagus, avaient comblé le dieu de présents. On ne rencontre pas un seul Athénien ; et l'on dirait qu'Athènes, au moins tant que Délos fut indépendante, avait rompu avec Apollon.

Des particuliers venus de la Crète, des Cyclades, de la côte asiatique, de la Sicile, des Romains, sont au nombre des donateurs; un ou deux Déliens seulement s'y trouvent par exception. Cela doit tenir sans doute à ce que les habitants de l'île qui faisaient des dédicaces se dispensaient d'indiquer leur patrie. Les donateurs dont l'ethnique manque seraient, sinon tous, du moins en majorité, Déliens. Quant à la cité elle-même, elle consacrait chaque année au moins une offrande (ἄλλο (?) ἐφ' οὗ ἐπιγραφή · Βουλῆς τῆς ἐπ' ἄρχοντος Διοκλέους). Une suite de φιάλαι, de σκάφια qui portent des dates doivent être des dons du même genre (φιάλη ἐπ' ἄρχοντος Πανταίνου, — (σκάφιον) — ἐπ' ἄρχοντος Ἀπο...., ἱεράτοντος τοῦ Ἀσκληπιοῦ Λυσανίου). Parmi les peuples dont les inventaires contiennent les noms, je citerai encore les habitants de la Chersonèse Taurique qui, du fond du Pont-Euxin, envoyaient à Apollon des présents (φιάλη Χερσονησιτῶν τῶν ἐκ τοῦ Πόντου trois fois répété); cela rappelle l'antique légende des Hyperboréens.

Un fait semble se dégager de ces remarques, c'est que le culte est surtout en faveur dans les pays orientaux. La raison est très-simple : Délos était à la fois un sanctuaire et un marché ; il était naturel que fidèles et négociants fussent mêmes gens, et que les liens religieux unissent justement ceux que le commerce rapprochait. En effet, les autres documents du même temps, les inscriptions funéraires de Rhénée, celles qui sont gravées sur les bases des statues élevées aux bienfaiteurs de l'île, les contrats de location et de prêt, tout prouve que les étrangers étaient nombreux à Délos et qu'ils venaient surtout de l'Égypte, de l'Asie, de l'Italie aussi.

Je n'insisterai pas sur les noms des dieux ; ils ne nous apprennent rien que nous ne sachions déjà. Apollon, Artémis, Latone, Hécate, Ilithye, Aphrodite, Sérapis, Isis, Anubis, les autres dieux et déesses que l'on pourrait citer ou bien avaient des temples à Délos, ou bien étaient

déjà connus par d'autres monuments de Délos et des textes relatifs à cette île. Leur nom est tantôt au génitif comme celui du propriétaire à qui l'objet consacré appartient, tantôt au datif comme celui du dieu à qui il est offert.

L'occasion est rarement indiquée. Le plus fréquemment les offrandes sont faites à titre de dîme (ἄλλο (σκάφιον ou φιάλιον) ἐφ' οὗ ἐπιγραφή· Κρίτων καὶ Ἀπολλώνιος, ἀπὸ τῆς ἐργασίας δεκάτην, ἔχον ἐν ἑαυτῶι πρόσωπον Σαράπιδος... — Ἀπόλλωνι δεκάτην). Ailleurs on trouve : σκάφιον ἐπὶ Σωτίωνος ἀπὸ τῶν αἰγῶν καὶ τράγων. — Sur un carquois de plomb, la seule pièce qui soit parvenue jusqu'à nous parmi tous les ex-voto dont le temple était rempli (1), on lit cette curieuse légende : Πεινῆν γὰρ ἔσωσεν ταῦτα ἡμᾶς. Sans doute des marins en danger de mourir de faim et qui avaient vécu du gibier qu'ils abattaient à coups de flèches, avaient consacré cette offrande à Apollon, dieu de l'arc.

C'est seulement par exception que la date des offrandes est portée sur les inventaires.

Le caractère principal de la rédaction, c'est une exactitude minutieuse ; rien n'est omis, pas un objet, si petit qu'il soit, pas un débris. S'agit-il d'une couronne d'or, on en compte les feuilles : Στέφανον ἐγ κιβωτίωι θαλλοῦ, λίθον ἔχοντα, ὃν ἀνέθηκαν οἱ συμβαλόμενοι ἐφ' ἱερέως Ἀριστονόμου, ...φύλλα ἔχοντα σὺν τοῖς ἀποπεπτωκόσιν Ϝ, καὶ ἡμίση δύο καὶ... Γ· οὗ ὁλκὴ σὺν τῶι λίθωι καὶ τοῖς λιθαρίοις δραχμαὶ....). Si quelque pièce se détache d'un objet, elle est comptée à part (...συντετριμμένον ἀπὸ τοῦ φοίνικος — κύκλον ἀπὸ τρίποδος δελφικοῦ). Les petits morceaux d'or, d'argent, sont recueillis, réunis et pesés (θραύματα, κλάσματα, ψήγματα χρυσᾶ, ἀργυρᾶ, — ou encore χρυσίδια παντοδαπά). Pas un éclat, une rognure, une paillette, une miette n'est négligée.

Les objets les plus nombreux sont naturellement ceux qui font partie du mobilier sacré. Ce sont d'abord et avant tout les phiales ; elles se comptent par centaines, et le seul temple d'Apollon en possédait plus de mille. Il y en a de toutes dimensions (φιάλη, φιάλιον), de toutes formes, unies, décorées d'images ou d'ornements soit en relief, soit au

(1) Urlichs, Ueber ein in Delos gefundenes Weihgeschenck (*Reisen und Forschungen*, II, p. 261 suiv. ; pl. IV).

trait (λεία, καρυωτὴ, ἀκτινωτὴ, ἀκιδωτὴ, τορευτὴ, ἔχουσα πρόσωπον, πρόσωπον ἐκτύπωτον). Les vases abondent ; ils portent les noms les plus divers, σκάφια, κυμβία, χύματα, λέβητες, σκύφοι, κρατῆρες, ἀρυστῆρες, ποτήρια, ὑδρίαι, οἰνοχόαι, ἐξάλειπτρα, κότυλαι, χυτρίδια, etc. : la forme, la grandeur,la matière varient ; ils sont d'or, d'argent, de bronze, de fer, de verre, de bronze surtout. Il y a des coffres (κιβωτός, κάρδοπος, λάρναξ, etc.) ; des cassolettes pour l'encens (θυμιατήριον) ; des lampes, des candélabres, des lustres (λαμπάδες, λυχνία) ; des autels (ἐσχάρα, βωμίσκος), des tables de marbre sur lesquelles on dépose les offrandes faites au dieu ; des lits (κλίναι) destinés sans doute à exposer les statues des dieux ; des trépieds, entre autres des trépieds delphiques ; des vêtements pour parer les statues des divinités ou pour l'habillement des prêtresses, chitons, chlamydes, tissus de laine ou de lin (ἔρεοῦν, λινοῦν), bordés de pourpre, brodés d'or (περιπόρφυρον, πεποικιλμένον διὰ χρύσου), des coiffures de théores (στλεγγίδια θεωρικά), des couronnes dont on orne les statues des divinités (στέφανος ὃν ἔχει ἡ θεός) : on trouve aussi plusieurs fois la mention des clefs des édifices sacrés (κλεῖδες τοῦ ἱεροῦ τρεῖς καὶ τῶν οἴκων τρεῖς).

La plus grande partie de ces objets, sinon tous, étaient des présents faits aux dieux ; cela n'empêchait pas qu'ils ne fussent employés au culte ; on trouve dans les inventaires des séries entières de vases sacrés, qu'un long service avait mis hors d'usage (παλαιά — ἠχρεωμένα).

C'était une coutume de consacrer dans les temples les mesures ou les poids étalons ; il est question dans une inscription d'une balance (τρυτάνη) ; les mots de κοτύλη, de χοῦς reviennent plusieurs fois, mais je ne sais si l'on doit les prendre au sens strict et s'ils ne désignent pas simplement des vases. J'ai découvert auprès du temple un secoma (σήκωμα) qui est dédié à Apollon. J'ai trouvé également un cadran solaire ; or, les inventaires mentionnent plusieurs ὡρολόγια.

Il y a encore des instruments de divers métiers : une sonde (καθετήρ), un caducée (κηρύκειον), des gouvernails (πηδάλια δύο), des acrostolia, des armes, boucliers (θυρεὸν ἱππικόν, θυρεὸν πεζικόν), lances (ἀσπίς, ἀσπίδιον, ἀσπιδίσκη, δόρατα), ares, carquois (τόξον σκυθικόν, φαρέτρα ἡρακλεωτική), casques, plaques pour protéger les joues (παραγναθίδες), enémides (περικνημίς), etc.

On peut relever aussi bon nombre d'œuvres d'art. La peinture est employée soit comme décoration, soit en tableaux isolés. Il est question

d'un meuble de bois qui était orné de panneaux peints; un grand nombre de πίνακες étaient de véritables tableaux et parmi eux on compte des portraits, πίνακες εἰκονικοί. En général, les peintures sont faites sur bois.

Il est question aussi de mosaïques, πίνακες ἐμβλητοὺς γραφὰς ἔχοντες.

Les statues ou statuettes sont de bois, de marbre, d'or, d'argent; il y en a aussi qui sont composées de matières différentes, qui sont acrolithes ou acréléphantines (ἀγάλματα ἀκρόλιθα — ἑπτὰ ζῶια ἀκρελεφάντινα). Les mots usités pour les désigner sont ἀνδριάντες, ἀγάλματα; il est curieux qu'on ne trouve la mention d'aucun ξόανον; car nous savons par les auteurs que Délos possédait plusieurs images de ce genre et qui étaient très-vénérées. Une statue d'Aphrodite qui est appelée Ἀφροδίσιον, comme l'idole rapportée de Crète à Délos par Thésée, était peut-être une imitation de ce type légendaire.

Les divinités dont il existe des représentations sont Apollon, Artémis, Sérapis, Isis, Dionysos, Agathé Tyché (?), Niké, Athéna. Les inventaires ne donnent aucun détail sur la manière dont elles étaient représentées ; nous savons seulement que sur une pierre fine était gravé un Apollon jouant de la cithare, Ἀπόλλωνα κιθαρίζοντα.

Les ouvrages de ciselure ou d'orfèvrerie forment une série assez considérable. Telles sont des pièces de petites dimensions et faites d'or ou d'argent; des animaux, des têtes de bœuf, de boue, de lion, de daim, de serpent, une trirème d'argent, don de la reine Stratonice, un carquois incrusté d'or (χρυσοποίκιλτος) consacré par la même reine; des couronnes d'or de divers feuillages, des bijoux, agrafes d'or, colliers, bracelets, anneaux. Les anneaux étaient souvent enrichis de pierres précieuses, émeraudes, onyx, et quelquefois de pierres gravées.

Les noms si variés que portent les phiales peuvent donner une idée des diverses manières dont on travaillait les métaux. Les termes employés dans la description des objets, περικεχρυσωμένον, ἐπίχρυσον, ὑπόχαλκον, etc., montrent comment on combinait ensemble des matières diverses. L'or était aussi employé dans les tissus; j'ai déjà cité plus haut une étoffe brochée d'or.

Je ne parlerai pas des monnaies dont le temple possédait une collection nombreuse et variée.

J'ajouterai seulement, pour terminer, deux objets uniques en leur

genre et curieux à divers titres : une boîte qui contenait les œuvres d'Alcée θήκην τρίγωνον ἔχουσαν βιβλία Ἀλκαίου — une offrande sur laquelle était gravé un décret de proxénie en faveur de Pnytagoras, roi de Salamine... ἔχον προξενίαν Πνυταγόραι βασιλεῖ Σαλαμινίωι... (1).

Les offrandes représentaient une valeur considérable ; mais c'était là une richesse immobilisée, improductive et sur laquelle, sauf les cas d'extrême nécessité, il n'était pas permis de mettre la main. Aussi bien, la générosité des fidèles ne s'exerçait pas seulement sous cette forme ; on ne se contentait pas de consacrer aux dieux des statues, des objets précieux, il arrivait aussi qu'on fît don à des temples de sommes d'argent ou de terres. Plus ou moins riches, suivant la renommée du dieu auquel ils sont dédiés, les sanctuaires ont tous leur trésor et tous leurs domaines ; ils peuvent posséder, acquérir, vendre, louer, enfin ils jouissent de la plénitude du droit de propriété. Les revenus du temple délien, moindres sans doute que ceux du temple de Delphes, étaient certes encore très-élevés. On peut, grâce aux inscriptions, se faire une idée approximative de la richesse foncière et mobilière dont il disposait ; on y voit également de quelle manière l'une et l'autre étaient administrées.

Les trois documents les plus importants sont déjà publiés. J'ai donné dans le *Bulletin de Correspondance hellénique* (2) une inscription qui présente en résumé toute l'administration des finances sacrées ; j'ai démontré (3) que tel était aussi l'objet de deux inscriptions attribuées faussement à Paros et à Éphèse. On trouve là plus que dans tous les autres morceaux que j'ai pu recueillir ; je me bornerai donc à des indications rapides sur les comptes du temple. L'île de Délos en grande partie était propriété du dieu ; il avait reçu en don de Polycrate l'île de Rhénée ; et l'on voit par les comptes des amphictyons athéniens qu'il en était maître encore au IV^e^ siècle. Si rien ne prouve qu'il l'ait conservée toujours, il est tout à fait certain qu'au second siècle une partie de Myconos lui appartenait.

Les propriétés consistaient soit en terres, soit en constructions.

(1) Sur Pnytagoras, voir Waddington et Foucart, *Voy. arch.* (Mégaride et Péloponnèse), 122.

(2) *Bull. de Corr. hellén.*, II, p. 370 et pl. XXV.

(3) *Ibid.*, p. 333 et suiv.—Les deux inscriptions sont dans le *Corpus Inscr. Græc.*, n° 2953 *b.*, et dans le *Voyage archéologique* de Le Bas, n° 2092.

Les inscriptions contiennent des états partiels des domaines sacrés qui se divisent en terres de culture, pâturages ; elles font même connaître les noms de quelques-uns d'entre eux. L'un s'appelle les Étangs, un autre les Palmiers ; d'autres portent les noms des propriétaires qui les avaient possédés avant le temple. Un pâturage était situé à Délos dans la petite presqu'île du nord ; un autre à la pointe sud-ouest de Myconos.

On trouve aussi des listes de maisons ; ce sont des ateliers (ἐργαστήρια), des caves (ὑπόγεια), une boutique de pharmacien (ἰάτρειον), des bains (βαλάνειον), des maisons d'habitation petites et grandes (οἰκία, συνοικία).

Les administrateurs du temple doivent tenir tous ces domaines en rapport ; ils veillent à ce qu'ils soient toujours loués et aux meilleures conditions. Deux inscriptions sont relatives à la location des propriétés sacrées ; l'une contenait tout au long les dispositions d'un bail ; elle est en partie effacée ; l'autre donne seulement un extrait, une analyse des différents baux conclus pendant l'année où Anthestérion fut archonte (vers 160 av. J.-C.).

Toutes les locations sont faites pour cinq années, sans compter les mois restant à courir de l'année présente, au moment de la signature du contrat.

La durée du bail peut être abrégée ; dans certains cas il semble qu'il était rompu de plein droit ; si le locataire quitte l'île (διὰτὸ ἀπελήλυθέναι ἐκ τῆς νήσου), s'il meurt (διὰ τὸ τετελευτηκέναι), s'il tombe dans l'indigence (διὰ τὸ ἀδυνατῆσαι), s'il manque d'observer quelque condition du contrat (διὰ τὸ μὴ εὐτακτεῖν τὴν μίσθωσιν), il y a lieu de pourvoir à une location nouvelle.

Le locataire, étranger ou non, est tenu de fournir caution ; le nombre des répondants varie, selon qu'ils s'engagent pour une partie plus ou moins forte ou pour la totalité de la somme exigée en garantie.

Le prix des loyers, pour les locaux indiqués, varie de 55 drachmes à 1100.

Les immeubles dont le temple est propriétaire lui rapportent diverses sortes de revenus : loyer des terrains bâtis, ἐνοίκια, redevances sur les terres, ἐνηρόσια, droit de pâturage, ἐννόμια.

Dans les comptes, les ἐνοίκια et les ἐνηρόσια forment deux chapitres particuliers, les ἐννόμια ne sont qu'un article du chapitre des τέλη. Sous

cette rubrique sont compris en outre : les droits payés pour la pêche de la pourpre, pour le mouillage dans le port, le déchargement des marchandises, etc. (1).

Les sommes qui entraient chaque année à divers titres dans le trésor du dieu faisaient plus que couvrir les dépenses ; les excédants disponibles étaient placés à intérêt. On prêtait soit à des villes, soit à des particuliers. Le temple de Délos était le créancier de la ville de Délos, de plusieurs îles de la mer Égée, et il avait une très-nombreuse clientèle de petits emprunteurs. Les conditions du prêt devaient varier, suivant la qualité de celui qui empruntait ; nous savons seulement quelles étaient celles qu'on faisait aux particuliers domiciliés à Délos. Nous possédons un fragment d'un registre sur lequel étaient inscrits à la suite et mois par mois tous les prêts consentis par le temple. Chaque prêt donnait lieu à un acte, passé devant témoins et déposé chez un tiers, généralement un banquier ; le registre ne reproduit de ces actes que les dispositions principales ; il y renvoie pour tous les détails. Les dispositions énoncées sont : la quotité du prêt, la durée, le taux de l'intérêt, les garanties à fournir.

Le prêt est fait pour une période de cinq années qui commencent à courir des mois et jour de la convention.

L'intérêt est de dix pour cent (τόκοι ἐπιδέκατοι).

Hypothèque est prise sur les propriétés de l'emprunteur qui doit de plus constituer des répondants. Les intérêts sont payés chaque année ; et à la fin de la cinquième année on doit verser en même temps le capital et les intérêts. Faute de payement dans les termes convenus, le recouvrement des sommes dues est poursuivi contre l'emprunteur et contre les répondants, sur toutes leurs propriétés quelconques, en quelque lieu qu'elles se trouvent (τῶν ὑπαρχόντων πάντων, παντοίων, πανταχῆι).

Les sommes qui entraient de ce chef dans la caisse du temple figurent dans les comptes sous les noms de δάνεια et de τόκοι ; par τόκοι on entend les sommes versées comme intérêts ; par δάνεια, l'argent payé en remboursement des capitaux.

Telles étaient les principales ressources du temple ; je ne saurais les

(1) Le Bas, *Voy. arch.*, 2092.

indiquer toutes ; il serait intéressant de savoir comment, par quels intermédiaires tous ces revenus étaient perçus, quels rapports existaient entre la ville de Délos et le temple ; mais chacune de ces questions est un problème difficile ; on ne pourrait les traiter qu'au prix de longues discussions ; et l'on se trouverait entraîné beaucoup trop loin. J'ai dû m'en tenir à ce qui est parfaitement sûr et prendre seulement quelques faits bien établis.

III

Il est assez remarquable que, de tout ce que contenaient les temples de Délos, rien n'ait été conservé. En dépit des légendes merveilleuses qui ont cours dans les îles voisines, on n'a jamais trouvé ni un trésor, ni un objet précieux. Sept mois de fouilles m'ont donné en tout trois ou quatre anneaux d'argent, quelques petites parcelles d'or, débris des feuilles d'une couronne, et une boucle d'oreille en or.

En général, d'ailleurs, les menus objets font défaut ; le nombre des monnaies ne dépasse pas cinquante, et je n'en ai vu aucune qui eût de la valeur ; toutes sont de bronze. Des lampes, des fragments de statuettes, des débris de poterie commune, des anses d'amphores avec des marques, sont mes seules découvertes en céramique. Du bronze délien, qui était si renommé, je n'ai pas trouvé un échantillon. Trois doigts d'une statue colossale en bronze, trois petites statuettes, un enfant, un chien et un cerf, des débris informes, quelques morceaux de fer rongés par la rouille ne valent pas la peine d'être décrits.

C'est en statues et en statues de marbre que consiste tout mon butin archéologique.

Autrefois le voyageur débarquait à Délos au milieu d'un peuple de statues : elles s'offraient à la vue de toutes parts (1) :

Miror et in cunctis stantia signa locis.

Bondelmonte les comptait encore par milliers (2). « Insuper hinc

(1) Ovid., *Her.*, XXI, 98.
(2) *Liber Insular.*, § 32, p. 92 (Éd. de Sinner).

inde plus quam mille idolorum, omnium magisterio laudabili, videntur prosternata. » Cyriaque n'en trouva plus guère ; du moins en signale-t-il à peine quelques-unes ; en revanche, il vit dans le port de Myconos des sculptures enlevées à Délos pour être vendues (1) ; l'exportation avait commencé. Sans doute bien des marbres passèrent entre les mains des grandes familles vénitiennes ; Spon raconte l'histoire d'un provéditeur de Tinos qui aurait voulu transporter le colosse d'Apollon, et qui, trouvant la tête elle-même trop lourde, fit scier le visage pour garder un souvenir. On dit que les Anglais firent aussi à Délos quelques prises ; la chose est d'autant plus possible qu'il existe soit à Oxford, soit dans quelques châteaux d'Angleterre un certain nombre d'inscriptions déliennes, et que le *British Museum* possède sans doute le pied du colosse d'Apollon. Ce que les étrangers ont sauvé n'est rien auprès de ce que les indigènes ont dû détruire : les statues, faciles à mouvoir, faciles à briser, ont dû être jetées les premières dans les fours à chaux. Aussi l'île fut-elle de bonne heure à peu près dépouillée. Spon et Wheler, Tournefort, Stuart et Rewett n'ont rien vu de plus que les membres de l'expédition scientifique de Morée ; les pièces que ceux-ci ont dessinées, sauf deux statues inachevées qui sont maintenant dans les musées d'Athènes, gisent encore aux lieux où ils les ont vues : c'est rien, ou peu de chose.

Il était à craindre que près du rivage, du port où l'on s'abrite en général, dans un endroit où les fours abondent, les recherches ne demeurassent sans succès ; de fait, elles ne furent pas très-heureuses durant la première campagne ; mais, au mois de juillet 1878, je fus assez heureux pour mettre la main sur un véritable dépôt de statues.

L'endroit où elles avaient été jetées pêle-mêle et déjà toutes brisées est situé en arrière des ruines indiquées sur le plan de Blouet par les lettres Q, R, S, T. Le talus qui ferme à l'est cette vaste enceinte est suivi d'une dépression assez profonde ; le sol était tout couvert en ce lieu de petits éclats de marbre et de pierres, sous lesquels il ne semblait pas que rien pût être caché. On en a retiré successivement une douzaine de sculptures, plus ou moins bien conservées.

(1) Cod. Monac. Lat. 716. — Lettre de O. Jahn à M. de Rossi, *Bull. dell' Inst. di Corr. arch.*, 1861, p. 181.

C'est encore près des mêmes ruines, du côté du nord, que l'on a découvert quelques-uns des morceaux les plus intéressants (vers les points S, T).

Un troisième groupe de statues provient des tranchées ouvertes en avant et en arrière du temple B.

Le reste a été trouvé çà et là dans le voisinage du temple d'Apollon.

Aucune statue n'est entière; on n'a, en général, que des têtes sans corps ou des corps sans têtes; mais il est telle sculpture à laquelle il ne manque presque rien; et une vingtaine de morceaux, qui ont été assez bien conservés pour qu'on puisse juger de l'œuvre, se recommandent à l'attention de l'archéologue ou de l'artiste.

Je diviserai pour la commodité de la description les sculptures en trois séries :

Les pièces isolées qui n'ont entre elles aucun rapport composent la première; dans les deux autres, j'ai réuni les morceaux qui, soit par la nature du sujet, soit par les qualités du travail, se rapprochaient naturellement. Cette division a l'avantage de répondre à la fois à la distribution topographique des morceaux découverts et à la succession historique des œuvres.

I Cette série comprend un assez grand nombre de fragments de toutes dimensions, très-différents de style et qui proviennent un peu de tous les points du terrain que j'ai exploré. J'en dois négliger beaucoup dont l'intérêt est nul ou médiocre; je me contenterai de signaler trois têtes d'hommes et une de femme dont deux au moins sont très-habilement traitées et ne peuvent guère être postérieures au IV^e^ siècle. Les têtes d'hommes semblent être des portraits (1).

Un torse un peu plus grand que nature provient peut-être d'une statue d'Apollon. Il est entièrement nu; les bras sont cassés à l'attache de l'épaule; il est visible, cependant, que le bras gauche était levé. Sans être excellent, ce morceau est bon.

Le mieux conservé, sinon le meilleur de tous ceux que j'ai recueillis, est une statue de femme. La tête qui, était rapportée, n'existe plus, et les mains ont été brisées; tout le reste est intact et comme neuf, tant

(1) *Bull. de Corr. hellén.* II, p. 8, n^os^ 9, 10, 11.

le marbre a conservé son brillant et son poli ; à peine en quelques endroits le bord des plis a-t-il été écorné.

Cet ouvrage est curieux à la fois par ses défauts et par ses qualités. Les proportions et la forme en sont défectueuses, le corps est grêle, les jambes sont trop longues, le bras est court, l'épaule mal attachée, la robe qui tombe sur les pieds en petits plis droits et réguliers, comme si elle était tuyautée, est traitée avec une minutie ennuyeuse ; mais le long péplos dans lequel le corps est enveloppé présente quelques parties tout à fait heureuses. La disposition des plis sous le coude et sur le ventre est naturelle, gracieuse et d'une exécution très-habile.

Ces œuvres appartiennent toutes sans doute à l'époque macédonienne ; les plus anciennes ne dépassent pas le IV^e^ siècle ; en général, elles sont plus récentes.

Deux lions, dont on n'a retrouvé que la tête et l'avant-train, paraissent des œuvres de la meilleure époque de l'art grec; on y saisit même quelques traits d'archaïsme : ils sont d'un fort beau caractère, quoique d'une manière un peu sèche.

II La seconde série se compose des statues trouvées au pied des fronts est et ouest du temple B. Je les ai déjà signalées plus haut et j'ai expliqué les raisons qui me font supposer qu'elles ont servi à la décoration des tympans d'un temple. Si on les rapproche, on trouve pour chaque fronton un groupe formé de deux figures superposées qui est propre à en occuper le milieu ; des figures symétriquement disposées, dans des attitudes semblables et inverses, un bras levé, l'autre baissé, de manière à suivre l'inclinaison du rampant.

A l'est, on a découvert seulement trois fragments, un torse d'homme, une tête et un corps de femme ; sous le bras droit de la femme apparaît une tête barbue. En les rapprochant on a pu reconstituer en partie le groupe dont ils sont détachés : un homme qui emporte sur son épaule une femme. La sauve-t-il, ou bien l'enlève-t-il? Les données manquent pour comprendre le sujet : à son attitude abandonnée la femme paraît ou blessée, ou évanouie.

Le torse de la femme, la tête languissamment inclinée, sont des morceaux excellents. La partie inférieure est moins heureuse, les étoffes soulevées par le vent et appliquées sur les jambes, les étreignent comme

un maillot; les jambes elles-mêmes, d'une forme ronde qu'amollit encore la draperie qui les couvre, droites et raides, tombant parallèlement l'une à l'autre, présentent à l'œil une ligne peu agréable. L'homme prêterait aussi à quelques critiques, on a peine à rattacher à l'épaule le bras qui enserre la captive : mais la pose est hardie, le torse est vigoureux et d'une puissance qui ne trahit pas l'effort. L'œuvre, en somme, est vivante, pleine de mouvement et aussi d'une véritable élégance. On voit en plusieurs endroits la trace d'ornements en métal que portait la statue de la femme : à la ceinture, sur les épaules, des agrafes devaient attacher le vêtement; des perles couraient au milieu de la chevelure.

La partie postérieure n'a pas été achevée parce qu'elle n'était pas destinée à être vue; un trou profond derrière l'épaule de l'homme, avait été préparé pour recevoir un crampon de fer au moyen duquel la statue était fixée au fond sur lequel elle se détachait. Cette pièce est un peu plus grande que celles qui ont été trouvées en avant du front ouest; placée dans un sol différent, elle n'a pas tout à fait le même aspect; le faire n'est pas non plus absolument semblable. Mais toutes les œuvres appartiennent à une même époque, et sont d'un même style, sinon d'une seule main.

Voici la liste des morceaux recueillis en avant du front ouest.

1° Une statue de femme à laquelle manquent la tête et les bras; les jambes sont brisées au genou. Le vêtement consiste en une tunique légère, sans manches, largement ouverte sous l'épaule et attachée au-dessus par des agrafes; une ceinture la serre à la taille. La forme, la manière de traiter les nus et les étoffes rappellent les modèles du v^e^ siècle; l'œuvre ne saurait être comparée aux chefs-d'œuvre de ce temps, mais elle en éveille le souvenir, elle est conforme aux mêmes principes, elle en a le style. Avec les défauts qu'elle peut avoir, c'est un morceau charmant.

2° Les mêmes qualités, quoique avec des imperfections plus graves, distinguent une autre statue. Elle est comme la précédente mutilée et de la même manière. Une jambe pliée, l'autre tendue, le corps porté en avant, la figure semble courir. La tunique pareille à celle qui a été décrite plus haut s'est détachée d'un côté et laisse à découvert l'épaule

gauche et le sein. Les étoffes fines et souples sont traitées d'une main légère ; le corps a de la jeunesse et de la grâce. L'œuvre est malheureusement déparée par la lourdeur et la disproportion des membres inférieurs ; la faute est si grossière qu'on a peine à se l'expliquer en une œuvre, d'ailleurs, très-élégante; je supposerais volontiers que cette partie était dissimulée derrière une autre statue et qu'elle n'a pas été poussée à son parfait achèvement.

Ces deux statues représentaient des jeunes filles.

3° Un torse de femme. Elle porte sur l'épaule gauche un enfant; le bras gauche soutenait l'enfant, le droit était levé pour faire contre-poids ; le corps était penché en avant sous la charge du fardeau et par l'effort d'une marche précipitée.

4° Un torse de jeune fille. Le bras gauche levé, le droit pendant le long du corps.

5° La partie inférieure d'une statue de femme. Une longue robe tombe jusqu'aux pieds, le mouvement de la course en brise les plis et le vent l'applique sur les jambes.

6° Un animal courant. Il est soutenu par un support qui figure un rocher. On a trouvé un autre support semblable, mais sur lequel il n'y a plus rien.

7° Une petite tête de femme. Elle ressemble beaucoup à la tête de femme du groupe décrit plus haut; des ornements en métal y étaient fixés; des perles dans les cheveux, des pendants aux oreilles (1).

8° Des fragments divers de bras, de jambes, d'un torse d'enfant, etc.

Toutes ces statues sont faites du même marbre, sont travaillées de la même manière; elles composaient à n'en pas douter un ensemble. Le fait que la partie postérieure n'est jamais achevée, que bien des détails d'exécution trahissent une négligence voulue, que plusieurs de ces statues conservent encore la trace des tenons de fer destinés à les maintenir sans être vus, indique suffisamment qu'elles étaient appliquées sur un fond uni, et en second lieu qu'elles étaient placées assez haut pour qu'on ait pu se dispenser de finir certaines parties secondaires. Ces deux données répondent aux nécessités du fronton; les

(1) Les statues 1 et 2 étaient décorées aussi d'ornements en métal.

attitudes, la disposition des figures, autant qu'on peut juger, s'y prêtent également.

Du sujet, on ne saurait rien dire, faute d'une figure, d'un trait caractéristiques.

III Les pièces qu'il me reste à décrire ont toutes été trouvées à l'est ou au nord des ruines indiquées par les lettres Q, R, S, T sur le plan de Blouet.

Je ne parlerai pas des débris de l'Apollon colossal qui gisent en cet endroit et que j'ai fait dégager. Ils ont été souvent décrits, mesurés; et je n'aurais rien à ajouter aux remarques qu'ils ont suggérées à Michaelis. J'avais espéré que quelque morceau encore pouvait être enfoui dans le voisinage; mais mon espérance a été déçue. J'écarterai aussi un certain nombre de fragments, bien que quelques-uns ne soient pas sans intérêt.

Une œuvre tout à fait digne de remarque est une statuette qui doit être attribuée à la fin du VI^e^ siècle ou au commencement du V^e^. Elle représente une femme parée d'un diadème, portant des ailes aux épaules et des ailes au talon. L'attitude est bizarre et rappelle celle qu'on donne souvent aux Gorgones; on ne saurait dire si la figure est au repos ou si elle marche, si elle est à genou ou debout. Elle est agenouillée, mais seulement sur le genou gauche, qui encore ne touche pas à terre; et la jambe droite semble pliée pour la marche.

Elle n'est non plus ni de profil, ni de face, ou plutôt les jambes sont dans un sens et le torse dans l'autre. Le bras gauche était appuyé sur la hanche, le bras droit devait être levé. Le costume se compose d'une simple tunique étroite, serrée à la taille par une ceinture et qui paraît ne pas descendre beaucoup plus bas que le genou. Le corsage collé au corps ne fait pas un pli; il est raide comme une cuirasse; la jupe très-étriquée adhère aux jambes, la jambe droite est à moitié dégagée. Au cou est un collier. La tête est de beaucoup la partie la mieux traitée; le visage est plat; le dessin des joues, des sourcils, rude et heurté, les lèvres relevées à leurs extrémités sont trop saillantes, les yeux, en forme d'amandes, sont à fleur de tête, les mâchoires sont larges à l'excès, mais ce sont là traits communs à toutes les œuvres anciennes. Ces œuvres ont aussi leur charme, et la statue de Délos y participe;

la tête, malgré des gaucheries, annonce déjà quelques-unes des qualités maîtresses de l'art grec; et le fin sourire de ses lèvres pincées n'est pas sans grâce. La chevelure, quoique d'une manière un peu sèche et mesquine, est heureusement disposée et dénote une véritable habileté de main. Les cheveux séparés au milieu du front se partagent en deux bandeaux qui encadrent le visage; les bandeaux ondulent sur les bords et entre eux quatre boucles frisées surmontent le front. Les cheveux tombent dans le dos en mèches symétriques et régulièrement ondulées; en arrière des oreilles se détachent de chaque côté trois tresses qui pendent en divergeant le long des épaules et de la poitrine.

Un diadème est posé sur la tête, aux oreilles sont attachés des bijoux; diadème et bijoux avaient une garniture métallique. Une petite statuette en bronze de la collection Carapanos rappelle par plus d'un trait la statue de Délos, on lui a donné le nom d'Atalante. Quel nom donnerons-nous à la nôtre? Est-ce une Gorgone, est-ce une Artémis ailée?

La seconde découverte importante consiste en une série de six statues, — sans compter les fragments, — toutes consacrées à une seule divinité et qui présentent une image saisissante du développement artistique d'un même type.

La forme la plus moderne sous laquelle il se présente n'est pas absolument nouvelle; plusieurs statues d'Athènes en avaient déjà présenté des exemples. Une de ces statues est dessinée dans les planches du *Voyage archéologique* de Le Bas; une autre de petites dimensions, figurait à l'Exposition universelle de 1878 dans une des vitrines de M. J. Gréau; d'autres encore, qui me sont signalées par M. Rayet, ont été trouvées récemment dans les fouilles de l'Asclépieion. Ces dernières, retirées des déblais qu'on avait rejetés du sommet de l'Acropole, viennent sans doute du temple d'Artémis Brauronia; toutes représentent certainement Artémis. L'attribution que je fais à cette divinité de cinq statues qui sont presque des répliques des statues d'Athènes n'est donc pas douteuse.

Les décrire toutes serait fastidieux et inutile; elles diffèrent seulement par des détails d'ajustement ou par une perfection plus ou moins grande d'exécution dont on ne peut juger qu'en ayant des planches

sous les yeux. Voici seulement quelques traits qui feront connaître le type lui-même, sinon chacune des variantes.

Toutes ces statues sont de style archaïque (1); bien que quelques-unes soient déjà des œuvres d'un art presque accompli, ce ne sont pas des imitations faites à plaisir, par piété, ou par goût de l'antiquité; mais ce sont des originaux. Droites, immobiles, étroitement serrées dans un vêtement dont les plis régulièrement ordonnés tombent en lignes symétriques et parallèles, elles ont la majesté, le charme, en même temps que les inexpériences des œuvres primitives.

La déesse est représentée debout, les deux jambes rapprochées et droites, le bras gauche le long du corps, le bras droit plié et la main tendue en avant. Une longue tunique, une sorte de chemise qui devait tomber jusqu'aux pieds, sert de vêtement de dessous. Elle est bordée autour du cou par un liséré large de deux doigts; l'étoffe dont elle est faite est un tissu léger dont la trame ondulante dessine des raies alternativement mates et claires;—on fait encore en Orient de semblables tissus—. Cette tunique paraît avoir été assez ample; elle avait de larges manches. Par-dessus la tunique une pièce d'étoffe différente est jetée comme un manteau. Elle s'attache sur l'épaule droite, couvre le dos jusqu'aux hanches, est passée par-dessus l'épaule gauche et ramenée vers l'épaule droite en traversant obliquement la poitrine. Le bord supérieur de l'étoffe, plié plusieurs fois sur lui-même ou enroulé, forme un bourrelet et comme un baudrier. Cette pièce de dessus est tendue et serrée sur le corps. Les jambes sont également enfermées dans une enveloppe collante qui en dessine les contours. Cette particularité ne paraît pas tenir à l'étroitesse du vêtement, qui devait laisser aux jambes la facilité de se mouvoir; elle vient de ce que la jupe est relevée et tirée de droite à gauche. On connaît le geste de l'Artémis du musée de Naples; elle soulève un peu sa robe pour marcher plus à l'aise; le mouvement est le même, mais moins discrètement rendu dans les statues de Délos. Les meilleures du moins présentent cette attitude; il semble aussi qu'elles n'eussent pas les deux jambes tout à fait collées l'une à l'autre et que la jambe gauche fût légèrement portée en

(1) Elles sont de grandeur naturelle.

avant ; il est certain pourtant qu'aucune d'elles ne représentait une figure en marche. Cela introduit dans les plans une agréable variété, mais ne modifie pas l'immobilité de la statue. Si l'on continue la comparaison avec l'Artémis de Naples, on reconnaîtra dans l'ajustement les mêmes dispositions modifiées par un art plus délicat. Le bourrelet de l'étoffe est remplacé par un baudrier véritable qui soutient le carquois. A Délos, Artémis ne porte aucun des attributs dont on la para plus tard.

On pourrait, d'après la statue de Naples, restaurer la tête qui manque à nos statues ; une tête trouvée (1) au même endroit rend cet expédient inutile, mais prouve qu'il aurait été pleinement justifié. En cela, comme en tout le reste, le style est changé ; l'Artémis de Naples plus finie, plus libre, comme il convient à une œuvre dont l'archaïsme n'est qu'affecté, est conforme à la tradition antique. C'est la même coiffure avec les boucles régulières qui encadrent le front, les cheveux tombant sur la nuque, les longues tresses pendant le long des épaules et de la poitrine ; c'est le même diadème. La tête de Délos portait aux oreilles des pendants en métal ; d'autres ornements de métal servaient d'agrafes à l'ouverture de la manche ou de nœuds à l'extrémité des tresses. Autour du cou était un collier, mais on s'était contenté de le figurer sur le marbre.

Telles sont, sans tenir compte des variétés de la forme et des différences plus importantes du style, les cinq statues d'Artémis ; elles représentent le type tel qu'il était conçu au commencement du v^e^ siècle. Quelques fragments et une statue presque intacte nous font passer par une suite de transitions (2) jusqu'à la forme primitive, jusqu'au premier essai de l'art.

Je ne puis mieux faire, pour donner une idée de la statue, que de la comparer à une stèle arrondie sur les bords qui serait divisée en trois parties figurant les jambes, le torse et la tête ; et flanquée de deux montants ronds, allongés et raides pour tenir lieu des bras.

La tête et les mains sont les seules parties auxquelles on paraisse

(1) Une autre tête archaïque, qui vient aussi de là, présente une ressemblance parfaite avec les représentations les plus anciennes d'Apollon.

(2) La vue seule des photographies permettrait de saisir ces transitions ; je puis seulement indiquer qu'elles existent.

avoir voulu donner une forme; l'ovale du visage n'est même pas trop mal dessiné. Le visage était tout plat, les différents plans y étaient à peine distingués et il a suffi d'un peu d'usure pour tout effacer; on ne voit plus ni nez, ni bouche, ni menton, ni front; il reste à gauche quelque trace de l'œil que l'on croirait fermé; de ce côté paraît aussi une oreille bizarrement placée et comme ramenée en avant, parallèlement au visage. La chevelure se répand sur les épaules, à peu près à la manière de la coiffure des Égyptiens, — ce qui donne d'abord à notre statue l'aspect d'une œuvre égyptienne; — elle tombe en s'élargissant, divisée en quatre larges mèches droites.

Le torse est si plat qu'on ne saurait dire s'il est d'un homme ou d'une femme. Les épaules sont larges, rondes, l'attache du bras démésurément forte. Les bras sont deux pièces arrondies, uniformes, un peu amincies seulement au poignet; ils sont strictement appliqués le long du corps sauf sur une longueur de quelques centimètres; la taille, en s'étrécissant, laisse en cet endroit un petit jour. Les mains sont fermées; le sculpteur a marqué le pouce et la phalange inférieure des quatre autres doigts.

La taille est serrée par une ceinture, une légère saillie de forme arrondie marque les hanches, et le marbre va s'élargissant un peu jusqu'à la base de la statue, sans un accident, sans un détail. Comme le torse, les jambes sont enfermées dans une gaîne sous laquelle ne se dessine aucune forme.

Un bourrelet un peu saillant sert de plinthe.

Au-dessus du bourrelet le marbre a été scié en biseau et dans la section ainsi pratiquée on a ménagé deux saillies qui représentent les bouts des deux pieds; ils sont rapprochés l'un contre l'autre.

A aucun trait il ne serait possible de reconnaître la divinité que représente cette informe sculpture, si on ne lisait sur le côté gauche de la statue l'inscription suivante :

Νικάνδρη μ' ἀνέθ(η)κεν (ἑ)κηβόλ(ω)ι ἰοχεαίρηι,
Φόρη Δεινοδίκο(υ) το(ῦ) Ναξίο(υ) ἕξοχος ἄλ(λω)ν (?)
Δεινομένεος δὲ κασιγν(ή)τη Φράξο(υ) (?) δ' ἄλοχος. Μ[έ
[..... ἐποίησεν (?)]

Quelques points sont douteux dans la lecture; mais elle est certaine pour les deux parties importantes, la première et la seconde lignes; on peut donc affirmer : 1° que la figure est une Artémis (1); 2° qu'elle est une œuvre de l'école de Naxos.

Cette école a des origines très-lointaines; vers la cinquantième olympiade un sculpteur de renom, Byzès, fils d'Euergos, florissait à Naxos. La statue de Délos paraît plus ancienne encore.

Diodore de Sicile (2), en parlant des progrès accomplis dans l'art statuaire par Dédale, raconte la légende suivante : « Il fut tellement supérieur à tous les autres hommes que l'on inventa sur lui des fables merveilleuses. Les statues qu'il avait faites étaient, disait-on, semblables à des êtres vivants; elles voyaient, elles marchaient... C'est lui qui le premier leur ouvrit les yeux, leur délia les jambes et les bras; il est naturel que les hommes l'aient admiré. »

Les œuvres antérieures à Dédale étaient toutes enfermées dans des gaînes, et cette forme carrée qui fut plus tard réservée aux hermès, était alors commune à toutes les statues (3). Les yeux étaient fermés, les bras pendants, collés aux flancs, les jambes rapprochées dans l'immobilité.

N'est-ce pas la description exacte de la statue de Délos? Je ne veux pas dire pour cela qu'il faille remonter jusqu'à ces époques fabuleuses; mais, si, dès les premières olympiades, on travaillait le marbre à Chios, ce ne sera pas une grande témérité de penser que cette œuvre ait pu être faite au VII^e^ siècle. Elle est à ma connaissance unique en son genre, elle me paraît être la plus ancienne du moins par le type parmi toutes celles qui nous restent de la statuaire grecque.

J'ai terminé l'étude sommaire que j'avais entreprise; elle montrera j'espère, que les fouilles de Délos n'ont pas été sans profit pour la science, qu'elles apportent plusieurs faits nouveaux non-seulement à l'histoire de l'île elle-même, mais à l'histoire générale. Je serais heureux qu'elles pussent être de quelque honneur pour l'École d'Athènes.

(1) Quelque chose de cette forme primitive se reconnaît encore dans l'Artémis d'Éphèse.
(2) Diod. Sic., IV, 76.
(3) Themist., *Orat.*, XV, p. 316 a; Diod. Sic., *l. l*; Suidas s. v. Δαιδάλου πονήματα.

MONUMENTS GRECS

PUBLIÉS

PAR L'ASSOCIATION POUR L'ENCOURAGEMENT DES ÉTUDES GRECQUES

EN FRANCE.

Ye 8. 1879.

UN PAPYRUS INÉDIT

NOUVEAUX FRAGMENTS

D'EURIPIDE ET D'AUTRES POÈTES GRECS

PAR M. HENRI WEIL

Le papyrus que nous allons faire connaître se trouvait autrefois dans la possession de M. Champollion-Figeac. Plus tard, M. Ambroise Firmin-Didot en fit l'acquisition. Diverses circonstances en retardèrent la publication; enfin, M. Alfred Didot voulut bien me charger de faire paraître ces précieux restes de l'antiquité grecque dans l'*Annuaire* de notre Association. Que M. Didot me permette de le remercier ici, non-seulement pour notre Association et pour moi, mais encore au nom de tous les amis de la littérature grecque.

Le papyrus a 0,16 1/2 centimètres de hauteur, sur 1^{m} 08 de longueur. Sur le recto on lit d'abord quarante-quatre vers d'Euripide formant les trois premières colonnes. Une autre main a écrit plusieurs fragments dramatiques sur les deux colonnes suivantes, et elle a ajouté

quelques lignes dans une autre colonne très-étroite. La dernière colonne du recto, qui est la sixième ou, si l'on veut, la septième, contient un compte de dépenses intéressant, parce qu'il sert à déterminer la provenance et la date du papyrus. On y voit, en effet, que ce document est sorti du Sérapéum de Memphis, et qu'il remonte, très-probablement, au deuxième siècle avant notre ère.

Le papyrus est opisthographe, et les copistes l'ont retourné de sorte que le haut des colonnes du verso réponde au bas de celles du recto; du reste il n'y a que quatre colonnes d'écriture, le revers de la première et de la dernière colonne du recto ayant été laissé en blanc. Les trois premières colonnes contiennent une autre copie du grand morceau d'Euripide. Sur la quatrième se trouvent des vers de l'époque alexandrine.

I

LE GRAND FRAGMENT D'EURIPIDE

Les quarante-quatre vers d'Euripide dont le papyrus offre une double copie forment un morceau suivi et complet. C'est le discours d'une femme qui conjure son père de ne pas la séparer d'un époux qu'elle aime, et qui repousse avec indignation l'union qu'on lui propose avec un autre homme plus riche et plus puissant. Grâce aux deux copies, le texte de ce morceau peut être établi d'une manière à peu près certaine. La première copie, celle du recto, est plus correcte, mais en plusieurs endroits l'écriture en a été endommagée ou détruite. La seconde, celle du verso, beaucoup mieux conservée et plus facile à lire, a été faite plus négligemment et contient beaucoup de fautes. Il est même arrivé au copiste de sauter un vers. Nous mettons sous les yeux du lecteur notre déchiffrement, en ayant soin d'entourer de crochets droits les suppléments qui comblent les lacunes produites par le mauvais état du papyrus, et de crochets obliquès ceux qui doivent réparer les omissions des copistes. Quant aux variantes indiquées au bas des pages, nous y désignons par *a* la copie du recto, et par *b* celle du verso. Dans les deux copies, les mots ne sont pas séparés, et l'accentuation

ni la ponctuation ne sont marquées nulle part. Cependant, dans la copie *a*, une petite barre horizontale placée à gauche entre les lignes (ἡ παράγραφος) marque quelquefois les grandes divisions du sens. Les mêmes observations s'appliquent aux autres morceaux du papyrus.

ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ.

Ὦ πάτερ, ἐχρῆν μὲν οὓς ἐγὼ λόγους λέγω,
τούτους λέγειν σέ· καὶ γὰρ ἁρμόζει φρονεῖν
σὲ μᾶλλον ἢ 'μὲ καὶ λέγειν ὅπου τι δεῖ.
Ἐπεὶ δ' ἀφῆκας, λοιπόν ἐστ' ἴσως ἐμὲ
ἐκ τῆς ἀνάγκης τά γε δίκαι' αὐτὴν λέγειν.

Ἐκεῖνος εἰ μὲν μεῖζον' ἠδίκηκέ τι,
οὐκ ἐμὲ προσήκει λαμβάνειν τούτων δίκην·
εἰ δ' εἰς ἔμ' ἡμάρτηκεν, αἰσθέσθαι με δεῖ.
Ἀλλ' ἀγνοῶ δὴ τυχὸν ἴσως ἄφρων ἐγώ.
Ταῦτ' οὐκ ἂν ἀντείπαιμι· καίτοι γ', ὦ πάτερ,

Le titre est en partie détruit dans *a*; mais on voit que cette copie portait ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ. — ΕΥΡΕΙΠΙΔΟΥ *b*.

1. ΩΠΑΤ (une partie de la barre horizontale du Τ et les 3 lettres suivantes enlevées par un trou) ΗΝ *a*. Ω (trou) ΑΤΕΡ *b*.

2. ΤΟΥΤ (quatre lettres enlevées par un trou) ΕΓ *a*. — ΑΡΜΟΤΤΕΙ *a*. ΑΡΜΟΤΤΕΙΝ *b*.

3. CΕΜΑΛ (trou) ΟΝ ΗΕΜΕ *a*. — ΟΠΟΥΤΙ..ΙΛ (la dernière lettre tachée) *b*.

4. Entre ΕΠΕΙΔ et ΚΑC, il ne reste plus que le bas du φ et une partie de l'Η dans *a*. — ΕCΘ *a*, *b*.

5. ΑΝΑΓ (tache) Κ *b*. — ΔΕΙΚΑΙ (trois lettres presque détruites) ΤΗΝ *b*. — Entre 5 et 6, à gauche, une petite barre horizontale dans *a*.

6. Le mot ΕΙ dans l'interligne, ΕΝ enlevé par un trou, Η avant Δ indistinct, ΤΙ presque effacé, dans *a*. — ΜΙΖΟΝΗΔΕΙΚ *b*.

7. ΕΜΕ (trou) Ρ *a*. — ΤΟΥΤΩΝ presque entièrement effacé dans *a*. — Δ..ΚΗΝ (c'est-à-dire ΔΕΙΚΗΝ) *b*.

8. Le dernier jambage de Η et le Μ de ΗΜΑΡΤΗΚΕΝ enlevés par un trou dans *a*. — ΜΕ (trou) ΕΙ *b*.

9. ΙCΩC (Ι par correction de C ou de Ε) *b*.

10. Les deux premières et la quatrième lettres de ΤΑΥΤΑ enlevées par un trou dans *a*. ΟΥ.ΑΟΥΚ *b*. — Par suite d'un trou, le Τ de ΚΑΙΤΟΙ a l'apparence d'un Γ dans *a*. ΚΑΙ dans l'interligne au-dessus d'une tache, et ΤΟΙΕΓΩ *b*.

εἰ τἄλλα κρίνειν ἐστὶν ἀνόητον γυνή,
(12) περὶ τῶν γ' ἑαυτῆς πραγμάτων ἴσως φρονεῖ.

[Ἔσ]τω δ' ὃ βούλει· τοῦτο, τί μ' ἀδικεῖ, λέγε.
(13) Ἔστ' ἀνδρὶ καὶ γυναικὶ κείμενος νόμος,
(14) ⟨τ⟩ῷ μὲν, διὰ τέλους ἣν ἔχει στέργειν ἀεί,
(II, 1) τῇ δ', ὅσ' ἂν ἀρέσκῃ τἀνδρὶ, ταῦτ' αὐτὴν ποιεῖν.
Γέγονεν ἐκεῖνος εἰς ἔμ' οἷον ἠξίουν,
ἐμοὶ δ' ἀρέσκει πάνθ' ἃ κἀκείνῳ, πάτερ.

II, 1 Ἀλλ' ἔστ' ἐμοὶ μὲν χρηστὸς, ἠπόρηκε δέ·
(5) σὺ δ' ἀνδρί μ', ὡς ἔῃς, ἐκδίδως νῦν πλουσίῳ,
ἵνα μὴ καταζῶ τὸν βίον λυπουμένη.
Καὶ ποῦ τοσαῦτα χρήματ' ἐστὶν, ὦ πάτερ,
5 ἃ μᾶλλον ἀνδρὸς εὐφρανεῖ παρόντα με;
ἢ πῶς δίκαιόν ἐστιν ἢ καλῶς ἔχον
(10) τῶν μὲν ἀγαθῶν με τὸ μέρος ὧν εἶχεν λαβεῖν,

11. ΚΡΕΙΝΕΙΝ *b*. — Après 11, on voit dans *a* une barre horizontale, qui devrait se trouver après 12.

12. ΙϹΩϹΚΟΠΕΙ *b*.

13 est omis dans *b*. Dans *a* une déchirure a enlevé les deux premières lettres, que j'ai suppléées.

14. Les deux premières lettres enlevées dans *a*. — ΑΝΔΡΕΙΚΑΙΓΥΝΑΙΚΙ (le dernier Ι au-dessus de ΕΙ barré) *b*.

15. ΩΜΕΝ *b*. Déchirure jusqu'à la seconde partie du Μ, dans *a*. — ΕΧΕΙΝϹΤΕΡΓΕΙΝ *b*. Le Τ de ce dernier mot est à peine visible dans *a*.

16. Après une déchirure, le second jambage de l'Η, puis ΙΔ, dans *a*. — ΑΡΕϹΚΗ (trou) ΤΑ *a*. — Pour ταῦτ' αὐτὴν, ΤΑΥΤΗΝ *b*. ΤΑΥΤΗΝ, et ΤΑΥ dans l'interligne, *a*. — Π, premier jambage effacé, *a*.

17. ΕΚΕΙΝΟϹ.ΙϹΕΜΕ *a*. ΕΚΕΙΝΟΝΕΙϹΕΜΕ *b*. — ΕΞΙΟΥΝ *b*.

18. Π..ΤΑΑΚΑΚ *a*.

19. ΧΡ.ϹΤΟϹΗ..ΡΗΚΕΔΕ *a*. ΔΕ manque à la fin du vers dans *b*.

20. ΜΕΩϹΦΗϹΕΓΔΙΔΟΥϹ *a*. ΜΕ et ΕΓΔΕΙΔΟΥϹ *b*.

21. Ce vers est séparé de 22 par une barre horizontale dans *a*.

22. ΧΡΗΜΑΔ *b*.

23. ΕΥΦΡΟΝΕΙΝ *b*.

24. ΔΕΙΚΑΙΟΝ *b*. — ΕΧΩΝ *b*.

25. ΕΧΕΙΝ *b*.

τοῦ συναπορηθῆναι δὲ μὴ λαβεῖν μέρος;

Φέρ', ἤ⟨ν δὲ⟩ νῦν [ὁ] λαμβάνειν μέλλων μ' ἀνήρ
(ὃ μὴ γένοιτο, Ζεῦ φίλ', οὐδ' ἔσται ποτὲ,
οὐκ οὖν θελούσης, οὐδὲ δυναμένης ἐμοῦ),
(15) ἣν οὗτος αὖθις ἀποβάλῃ τὴν οὐσίαν,
ἑτέρῳ με δώσεις ἀνδρί; κᾆτ', ἐὰν πάλιν
(III, 1) ἐκεῖνος, ἑτέρῳ; μέχρι πόσου τὴν τῆς τύχης,
πάτερ, ⟨σὺ⟩ λήψει πεῖραν ἐν τῷμῷ βίῳ;
Ὅτ' ἦν ἐγὼ παῖς, τότε σ' ἐχρῆν ζητεῖν ἐμοὶ
III, 1 ἄνδρ' ᾧ με δώσεις· σὴ γὰρ ἦν τόθ' αἵρεσις·
(5) ἐπεὶ δ' ἅπαξ ἔδωκας, ἤδη 'στὶν, πάτερ,
ἐμὸν σκοπεῖν τοῦτ' εἰκότως, ⟨ὡς⟩ μὴ κακῶς
κρίνας' ἐμαυτῆς τὸν ἴδιον βλάψω βίον.

Ταῦτ' ἐστίν· ὥστε μή με, πρὸς τῆς Ἑστίας,
ἀποστερήσῃς ἀνδρὸς ᾧ συνῴκισας·
(10) χάριν δικαίαν καὶ φιλάνθρωπον, πάτερ,

26. Les deux dernières lettres enlevées par une déchirure dans *a*. — Entre ce vers et 27 une barre horizontale dans *a*.

27. ΦΕΡΕΑΝΥΝ (tache) ΛΑΜΒ *a*. (tache) ΕΡΕΟΑΝ (tache) ΥΝ . ΛΑΝΒ *b*. — ΜΕΑΝΗΡ *b*. ΜΕΑ (une partie du Ν conservée, trou) Ρ *a*.

28. ΦΙΛΕΟΥΔ *a*. ΦΕΙΛΕΟΥΔ *b*.

30. ΑΝΟΥΤΟC *a*. ΗΑΝΟΥΤΟCΑΥΘΕ. . ΑΠΟΒΑΛΗ *b*.

31. ΚΑΤΕΑΝ *a*. — ΕΤΕΡΩΜΕΔΩCICΑΝΔΡΕΙΚΑΘΕΑΥΤΗΝΠΑΛΕΙΝ *b*.

32. ΜΕΧΡΕΙ *b*.

33. ΔΕΛΗΜΨΕΙ *a*. ΤΕΛΗΜΨΕΙ *b*. — ΤΩΙΜΩΙ *a*. ΤΩΕΜΩ *b*.

34. ΟΤΕΗΝ *b*. — ΤΟΤΕ, par correction (d'abord ΤΟΔΕ) *b*. — ΖΗΤΕΙΝ (Τ par correction) *b*.

35. ΑΝΔΡΑΩΙ et ΤΟΤΕ *a*, *b*. — Peut-être ΔΩCIC *b*. La deuxième et la troisième lettres tachées.

36. ΔΕΔΩΚΑCΗΔΕCΤΕΙΝ *b*.

37. ΤΟΥΤΟΕΙΚΟΤΩCΜΗΓΑΡΚΑΚΩC *a*, *b*.

38. ΚΡΙΝΑCΑ *a*, *b*. — ΕΙΔΕΙΟΝ *b*. — Entre ce vers et le suivant, il y a une petite barre horizontale dans *a*.

39. ΤΑΥΤ *a*. Dans *b* le premier Τ n'est pas net, et il y a un jambage après Α.

40. ΑΠΟCΤΕΡΗCΗC (le premier Η par correction) *a*. — CΥΝΩΙΚΕΙCΑC *b*.

41. ΧΑΡΕΙΝΔΕΙΚΑΙΟΝΚΑΙΦΕΙΛΑΝΘΡΩΠΟΝ *b*.

αἰτῶ σε ταύτην. Εἰ δὲ μή, σὺ μὲν βίᾳ
πράξεις ἃ βούλει, τὴν δ' ἐμὴν ἐγὼ τύχην
πειράσομ' ὡς δεῖ, μὴ μετ' αἰσχύνης, φέρειν.
Στίχοι Μ Δ.

Observations sur les deux copies.

Le texte des vers qu'on vient de lire a pu être établi sans beaucoup de conjectures. Dans quelques vers il a fallu suppléer des lettres détruites par le temps; une seule fois, au vers 24, j'ai dû corriger une faute d'omission, qui est dans les deux copies. L'altération la plus grave est celle du vers 37; mais elle ne doit pas être imputée aux copistes, elle se trouvait sans doute dans tous les textes de l'époque alexandrine. Il faut dire que la copie *a* est en général d'une remarquable correction. Les formes du vieil atticisme y sont quelquefois remplacées par les formes du temps des grands orateurs (1); mais je n'ai à y signaler qu'une seule forme hellénistique : c'est λήψει, pour λήψει, au v. 33, orthographe qui se retrouve dans plusieurs papyrus d'origine égyptienne (2). Si le copiste a écrit au vers 20 εγδιδους pour εκδιδως, la substitution de εγ à εκ avant Β, Δ, Λ, Μ se voit souvent dans les papyrus du Louvre (3); mais elle se trouve déjà dans les inscriptions attiques (4), et elle est d'accord avec le système euphonique de la langue grecque (5).

42. ϹΥΝΕΜΒΕΙΑ *b*.

43. ΤΥΧΕΝ *b*.

Souscription. Le nombre des vers n'est indiqué que dans *a*. Cette copie porte en outre un peu plus bas : ΕΥΡΙΠΙΔΗϹϹΜΟΔΡΕΓΑΤΗϹ

Le Μ pourrait aussi être un Π, ou bien ΓϹ. Le Ρ, avant l'Ε, couvre un Ε. Le Γ pourrait, à la rigueur, être un Τ. Quoi qu'il en soit, je ne comprends pas.

(1) Ἂν pour ἤν, ἁρμόττει pour ἁρμόζει.

(2) Voy. *Papyrus du Louvre*, Pl. L, n° 70 bis, l. 5, λημψομαι; Pl. XIX, n° 14, l. 47 : λημψομαι; n° 62, col. VI, l. 20 (Pl. XLII) : εγλημψει. Veitch cite *Act. Apost.* I, 8, où le *Vaticanus* et le *Sinaiticus* portent λήμψεσθε. Hérodote se sert de la forme ionienne λάμψομαι.

(3) Εγ δικης Pl. XVII, n° 7, l. 16. — Εγδεχομενων Pl. VI, n° 63, col. I, l. 26. — Εγλειπειν Pl. XXVIII, n° 27, l. 14. — Εγ μεν *ib.* l. 15, etc., etc.

(4) Exemples : Ἐγ Βυζαντίου *Corp. Inscr. Att.* I, n° 40, l. 35. — Ἐγ Λέσβου *ib.* 170, 19. — Ἐγ Μυρίνης *ib.* 443, 1.

(5) Voyez πλέγδην et πλέγμα, qui viennent de πλέκω, et d'autres dérivés de radicaux en Κ.

Les fautes sont beaucoup plus nombreuses dans la copie *b*, et il ne sera pas sans intérêt de les classer ici, afin de pouvoir corriger avec plus d'assurance les fautes analogues que nous rencontrerons dans les morceaux qui vont suivre. Sans nous arrêter à la confusion de ι avec ΕΙ, fait ancien et général, relevons une faute qui trahit plus particulièrement une main égyptienne. Au vers 33, le copiste a mis Τ pour Δ; au vers 22, il a mis Δ pour Τ; au vers 34, il avait fait la même faute, mais il l'a corrigée lui-même. La suite de notre papyrus, ainsi que les papyrus du Louvre (1), montre que l'oreille et l'organe égyptiens ne distinguaient pas assez ces deux sons. Ε est mis pour Η aux vers 17, 36 et 43; la faute contraire (ηαν pour εαν) se trouve au vers 30. Au vers 25 le copiste a écrit un ω pour un Ο. La faute très-répandue d'ajouter ou d'omettre un Ν final s'explique facilement aux vers 2 et 15; elle a plus de gravité au vers 23, où elle a amené une seconde faute qui altère le sens (ευφρονειν pour ευφρανει). Le copiste a omis le vers 13; au vers 16, il a négligé d'ajouter un supplément qui était écrit dans l'interligne; il a rendu le texte inintelligible au vers 25, et surtout aux vers 10 et 31. L'écriture continue rendait l'intelligence de ces derniers vers assez difficile, et, comme il ne voyait pas comment il fallait séparer les mots, il substitua à un excellent texte, dont le sens lui échappait, un étrange non-sens de sa propre façon. Si nous n'avions pas l'autre copie, il aurait fallu recourir à la conjecture pour rétablir le sens : l'emploi de la conjecture sera donc très-légitime dans les morceaux suivants qui n'existent que dans une seule copie, bien plus mauvaise encore. En effet, le copiste *b* n'était pas aussi ignorant que celui dont nous ferons la connaissance plus loin : il savait un peu de grec, ses fautes mêmes le prouvent. Au vers 12, il écrit, par distraction, σκοπει pour φρονει; au vers 3, il allait ajouter, si je devine bien, le mot λεγειν, qui doit être sous-entendu, mais il s'arrêta après avoir écrit le Λ, et il semble même qu'il ait passé le doigt sur cette lettre.

J'ai dit que, au vers 16, le copiste *b* omet trois lettres nécessaires qui sont écrites au-dessus de la ligne dans *a*. Au vers 23, une même

(1) Exemples : Δραπεδην Pl. XXXIII, n° 45, l. 6. — Δημοδικης Pl. VIII, col. 8, l. 18. — Διατοχοι, Pl. XXIV sq., n° 21, l. 23, 32, 41, etc., etc. Le papyrus de l'Επιτάφιος d'Hypéride, *passim*.

laeune se trouve dans les deux manuscrits. Faut-il conclure de ces deux faits que *b* a été copié sur *a*? ou faut-il supposer que les deux copies aient eu un original commun? Dans le premier cas, on ne peut songer à une copie directe, trop incommode, pour ne pas dire impossible; il aurait fallu copier d'abord sur des tablettes de cire et transcrire ensuite cette copie sur le verso du papyrus. Dans l'hypothèse d'un original commun, il faudrait supposer qu'au vers 16 les mêmes trois lettres y avaient été d'abord oubliées, puis ajoutées dans l'interligne, comme cela se voit dans la copie *a*.

Observations sur le texte.

L'élégante simplicité de ce morceau me dispense d'y ajouter un long commentaire. Quelques observations suffiront.

V. 2. Les poètes tragiques disent ἁρμόζειν, à la différenee des prosateurs, qui se servent au présent et à l'imparfait de la forme ἁρμόττω : comparez Démosthène, *Timocr.*, § 4 : Νομίζω καὶμοὶ νῦν ἁρμόττειν εἰπεῖν, avec *Cour.*, § 42 : Μᾶλλον... ἁρμόσει λέγειν. Il en est de même de σφάζω et σφάττω. Nos copistes ont mis la forme qui leur était plus familière.

V. 4. Je prévois la conjecture ἐφῆκας, et je la repousse d'avance : elle ferait un faux sens.

V. 6. On peut hésiter entre μείζον(α) et μεῖζον. Cependant l'antithèse εἰ δ' εἰς ἔμ' ἡμάρτηκεν me fait préférer l'accusatif masculin.

V. 8. Αἰσθέσθαι, ressentir. Cf. Eurip. *El.* 290 : Αἴσθησις γὰρ οὖν ‖ κἀκ τῶν θυραίων πημάτων δάκνει βροτούς.

V. 9. Τυχὸν ἴσως. Cf. Démosthène, *Cour.*, § 221 : Ἐπεπείσμην δ'ὑπὲρ ἐμαυτοῦ, τυχὸν μὲν ἀναισθητῶν, ὅμως δ' ἐπεπείσμην. Timoclès, *Icariens*, fr. II, 2°, Meineke : Καί σου κατέδεται τυχὸν ἴσως ἃ νῦν ἔχεις ‖ λαβὼν παρ' ἡμῶν δῶρα.

V. 10. Peut-être ἀντείποιμι. Cependant, comme les attiques se servent de certaines formes de l'aoriste premier, j'ai conservé la leçon des deux copies.

V. 13. J'écris [ἔσ]τω, et le sens justifie assez mon supplément. Cependant, s'il pouvait rester quelque doute, voici ce qui achèvera de le lever. Le copiste *b* a omis ce vers. Or, le premier mot du vers suivant

est ἔστ', et l'erreur du copiste s'explique aisément, si les trois premières lettres étaient les mêmes dans les deux vers.

V. 15. Διὰ τέλους... ἀεί. Pléonasme énergique. Cf. Platon, *Philèbe*, p. 36 E : Θαῦμα γὰρ ἐμέ γ' ἔχει διὰ τέλους ἀεί. Antiphon. *Hérod.*, § 50 : Τῷ διὰ τέλους τὸν αὐτὸν ἀεὶ λογον λέγοντι. *Hymn. Hom. in Apoll.* 485 : Λιὲι διαμπερὲς ἥματα πάντα.

V. 17. Γέγονεν. Gardons-nous de demander γέγονε δ'. Les vers 15-16 énoncent le principe général; les vers 17-18 appliquent ce principe au cas présent : l'absence de conjonction est conforme à l'usage.

V. 19. Ἀλλ(ά), mais, dis-tu. Cette particule annonce une objection qu'un autre a faite ou pourrait faire, et que l'on va réfuter. — Ἠπόρηκε, il est tombé dans la détresse. Cf. Euripide, *Suppl.* 1096 : Κἄτ' ἐρημίαν ἴδω | πολλὴν μελάθρων κἀπορίαν ἐμῷ βίῳ.

V. 26. Τοῦ συναπορηθῆναι. La préposition συν anticipe l'idée de partager : elle est, si l'on veut, surabondante, mais les poètes tragiques affectionnent ces tournures pléonastiques. — Quant au passif, voy. *Iph. Aul.* 537. Ὦ τάλας ἐγὼ, ὡς ἠπόρημαι. *Com. anon.* fr. 351 : Ἔρημός ἐστ' ἄνθρωπος ἠπορημένος.

V. 27. Φέρ', ἤ⟨ν δὲ⟩ νῦν. L'omission des trois lettres que je supplée s'explique aisément : les copistes ont sauté du premier N au second N. Ici, comme au vers 29, ils ont substitué la forme usuelle ἄν à ἤν, qui appartient au vieil atticisme des tragiques. Quant à φέρ', ἤν δέ, cf. Démosthène, *Lept.*, § 38 : Φέρ', ἐὰν δὲ δὴ... ἐρωτᾷ. *Aristocr.*, § 57 : Φέρ', ἐὰν δέ τι συμβῇ.

V. 33. La leçon πάτερ, δέ (ou τε) est vicieuse. La conjonction δέ pourrait se mettre après πόσου, à la place de τήν; ici, elle est inadmissible. J'ai écrit σύ, et il me semble difficile de trouver autre chose. Le pronom personnel se justifie par l'antithèse. — Λήψει πεῖραν ἐν τῷμῷ βίῳ, en feras-tu l'expérience sur ma vie, c'est-à-dire sur le bonheur de ma vie? Cf. Xénophon, *Anab.*, V, 8, 13 : Ἐν ἐμαυτῷ οὖν πεῖραν λαβών. Platon, *Phil.* p. 21, A : Οὐκοῦν ἐν σοὶ πειρώμεθα βασανίζοντες ταῦτα.

V. 37-38. La leçon μὴ γὰρ... βλάψω βίον, quelle que soit son ancienneté, ne doit pas être respectée, car elle est dépourvue de sens. Je suppose que, ὡς ayant été omis après εἰκότως, on a rempli le vers tant bien que mal en insérant γάρ. Ma correction donne au démonstratif τοῦτ(ο) le complément dont il a besoin.

39. Πρὸς τῆς Ἑστίας, au nom de Vesta. Voy. dans *Alceste*, v. 163 sqq., la prière adressée à cette déesse par une autre femme, modèle aussi de dévouement conjugal.

43-44. Τὴν δ' ἐμὴν... φέρειν. La fidèle épouse annonce peut-être, à mots couverts, le dessein de s'ôter la vie plutôt que de céder à la violence qu'on veut lui faire. — Πειράσομ' ὡς. Voilà un exemple de l'élision, contestée dans les tragiques, de la désinence verbale αι.

Pour compléter ce commentaire, ajoutons une traduction française, qui pourrait être agréable à quelques-uns de nos lecteurs.

Traduction.

Mon père, je l'avoue, ce que je vais dire
devrait venir de toi : car, comme il t'appartient de penser,
tu as aussi, bien plus que moi, le droit de dire tout ce qui doit être dit.
Mais, puisque tu n'en uses pas, il me revient, ce semble,
par nécessité, si j'ai quelques bonnes raisons, de les dire moi-même.
Mon époux a-t-il offensé plus grand que lui,
ce n'est pas à moi de lui faire expier ces torts :
s'il en a eu envers moi, je dois les ressentir.
Mais il m'arrive sans doute d'ignorer les choses, faute d'intelligence.
Je ne veux pas contester cela ; et cependant, mon père,
si une femme n'a pas assez d'esprit pour juger de tout le reste,
quand il s'agit de ses propres affaires, je crois qu'elle s'y entend.
Mais, j'accorde ce que tu veux ; dis seulement quel est son tort envers moi.
Il est, pour les deux époux, une loi qui leur ordonne,
à l'homme, tant qu'il possède sa femme, de la chérir toujours ;
à la femme, de faire, elle, tout ce que désire l'époux.
Lui, a été pour moi tel que je le souhaitais,
et tous ses désirs sont les miens, ô mon père.
Mais, excellent pour moi, il est tombé dans la détresse,
et tu veux, comme tu dis, me donner maintenant à un homme riche,
afin que je ne passe pas mes jours dans la tristesse.
Où donc est-il de si grands biens, ô mon père,
dont la possession pût me donner plus de joie que mon époux ?
Ou comment serait-il juste, ou conforme à l'honneur,
lorsqu'il était heureux, de partager sa fortune,

et, quand il est dans la détresse, de ne pas en prendre ma part ?
Et puis, dis-moi, si l'homme qui doit m'épouser
(ce dont Zeus me préserve, et ce qui ne sera jamais,
tant du moins que ma volonté et mon pouvoir en disposent),
si cet homme venait aussi à perdre son bien,
me donnerais-tu à un autre époux ? Et si cet autre, à son tour,
était malheureux, à un autre encore ? Combien de fois, ô mon père,
veux-tu renouveler cette expérience aux dépens de mon bonheur ?
Quand j'étais enfant, alors tu devais chercher pour moi
l'homme à qui me donner : à toi appartenait le choix.
Mais, une fois que tu m'as donnée à un époux, la raison veut que désormais,
mon père,
ce soit à moi d'examiner comment j'éviterai
de détruire, en jugeant mal, le bonheur de ma propre vie.
Voilà ce que j'avais à dire ; et maintenant, par Vesta,
ne me prive pas de l'époux auquel tu m'as unie :
elle est juste et humaine, ô mon père,
cette grâce que je te demande. Si tu ne m'écoutes pas, tu peux, par la force,
faire tes volontés ; j'essayerai, moi,
de porter mon sort comme je le dois, sans m'exposer à rougir.

De quelle tragédie d'Euripide ce morceau peut-il être tiré ?

Avant d'examiner cette question, il faut, je crois, lever un doute qui pourra se présenter à l'esprit de quelques lecteurs : ce morceau est-il vraiment d'Euripide, et provient-il d'une tragédie ? Sans doute, les sentiments sont nobles et élevés, tout à fait dignes d'un personnage tragique ; mais la situation semble quelque peu bourgeoise, et le style, sans avoir rien de bas ni de trop familier, et tout en s'animant quelquefois d'une généreuse chaleur, n'offre cependant nulle image, nulle métaphore, nulle tournure un peu hardie ; aucun mot enfin ne sort du *genus tenue*, du ton de la conversation aisée et attique, celui qui fait le charme des plus beaux morceaux de Ménandre. Cela est vrai ; mais il y a une raison péremptoire qui nous interdit de penser à une comédie. La facture des vers n'est pas celle des poètes comiques : aucune des libertés qui caractérisent le trimètre de la comédie ne se rencontre dans notre

morceau. Pour ne parler que de ce qu'il y a de plus saillant, on n'y voit nulle part un anapeste en dehors du premier pied; et, dans un morceau d'une si grande étendue, ce seul argument suffit pour exclure l'idée qu'il soit tiré d'une comédie.

D'un autre côté, on sait assez qu'Euripide aime à donner aux faits et aux personnages de la fable héroïque les proportions de la vie ordinaire, bourgeoise, et que sa langue poétique prend quelquefois les allures d'une belle prose. Certains passages d'*Iphigénie à Aulis* (v. 335-375), d'*Oreste* (v. 544-604), d'*Ion* (v. 429-451), de *Médée* (v. 869-893) présentent une diction très-voisine de celle de notre morceau. Les deux copies attribuent ce morceau à Euripide, et nous n'avons aucune raison de rejeter ce témoignage. Les vers sont faciles et coulants, on y reconnaît partout le tour agréable et ingénieux, le *os rotundum* (τοῦ στόματος τὸ στρογγύλον), les caractères enfin qui distinguent notre poète. Nous voyons ici, comme souvent dans Euripide, un discours en règle, conforme aux préceptes des rhéteurs. Nous avons d'abord un exorde modeste et habile, assez semblable à celui qu'on lit aux vers 544 sqq. d'*Oreste*. Puis, dans l'argumentation, le poète n'oublie rien de ce qui est dans le sujet; il sait réfuter les objections qui ont été produites ou qui pourraient se produire encore, réduire à l'absurde, en les poussant à bout, les raisons données par l'adversaire. Il termine enfin par une péroraison à la fois touchante et digne. Ajoutons que l'allusion du vers 6 et la menace voilée du vers 44 indiquent un sujet tragique.

La versification peut servir à déterminer l'époque où fut écrite la tragédie à laquelle ce morceau est emprunté. Le temps fort du pied iambique y est très-souvent rempli par deux brèves; en d'autres termes, l'iambe y est souvent remplacé par le tribraque, ou, aux places impaires, par le dactyle. Cela se voit dix-huit fois dans ces quarante-quatre vers; les vers 25 et 32 contiennent même chacun deux « solutions ». On en peut conclure que ces trimètres ont été écrits après la LXXXIX^e^ Olympiade, c'est-à-dire dans les douze dernières années d'Euripide.

Mais à quelle tragédie faut-il les attribuer? Le morceau ne nous fournit là-dessus aucune indication directe; car, par un singulier hasard, il ne contient pas un seul nom propre. Nous en sommes donc

réduits aux conjectures. Parmi les héroïnes des tragédies perdues d'Euripide, je n'en vois qu'une seule qui se soit trouvée dans la situation que supposent les vers que nous examinons. Une épigramme de Dioscoride parle d'un acteur qui remplit dans les *Téménides* (Τημενίδαι) le rôle d'Hyrnétho, et les termes dont il se sert semblent impliquer que c'était là le premier rôle de la tragédie (1). Or, Pausanias rapporte qu'Hyrnétho, fille de Téménos, résista courageusement à ses frères, lorsque ceux-ci l'engageaient à abandonner son époux Déiphonte, et lui promettaient de la marier à un homme préférable à tout égard, gouvernant plus de sujets et un pays plus riche (2). On lit dans un fragment des *Téménides*, conservé par Stobée, cette réflexion, que, malgré la pauvreté, un noble sang se fait toujours remarquer par l'intelligence et la dignité (3). Ces paroles pourraient se rapporter à l'époux d'Hyrnétho, Héraclide lui aussi, mais tombé dans le dénuement. Il est vrai que Pausanias, d'accord en cela avec Diodore, Nicolas de Damas et Apollodore (4), dit que Téménos avait pour sa fille Hyrnétho et son gendre Déiphonte une affection et des préférences qui excitèrent la jalousie de ses fils au point qu'ils firent assassiner leur père; et on a vu que, d'après Pausanias, ce sont ces mêmes fils de Téménos qui veulent séparer leur sœur de son mari. Mais il n'est pas impossible qu'Euripide ait fait d'Hyrnétho la fille, non de Téménos lui-même, mais d'un de ses fils. En traitant les fables relatives aux Héraclides, ce poète s'est souvent écarté de la tradition consacrée un

(1) Dioscoride dans l'*Anthologie Palatine*, XI, 195.

Γάλλον Ἀριστοφόρης ὠρχήσατο· τοὺς δὲ φιλόπλους
Τημενίδας ὁ καμὼν πολλὰ διῆλθον ἐγώ.
Κὼ μὲν τιμηθεὶς ἀπεπέμπετο· τὴν δὲ τάλαιναν
Ὑρνηθὼ κροτάλων εἷς ψόφος ἐξέβαλεν.

L'acteur sifflé dans le rôle de « l'infortunée » Hyrnétho dit qu'il « jouait les *Téménides* » : d'après l'usage, cette manière de parler s'applique au protagoniste.

(2) Pausanias, II, XXVIII, 4 : Ἄλλα τε ἐπαγγελλόμενοι καὶ ἀνδρὶ δώσειν αὐτὴν Δηϊφόντου τὰ πάντα ἀμείνονι καὶ ἀνθρώπων πλειόνων καὶ γῆς ἄρχοντι εὐδαιμονεστέρας. Rapprocher de ce passage le vers 20 de notre fragment.

(3) Voy. Euripide frg. 739 Nauck, et particulièrement les mots : Κἂν γὰρ πένης ὢν τυγχάνῃ, χρηστὸς γεγὼς | τιμὴν ἔχει τιν'...

(4) Cf. Pausanias, II, 19, 1; Apollodore, II, 8, 5; *Fragm. Hist. Græc.*, II, p. VIII, et III, p. 376.

peu plus tard par l'historien Éphore. C'est ainsi qu'il prêta à Archélaos les actions de Téménos (1), qu'il arrangea la fable de Mérope et de son fils d'une manière extrêmement dramatique, très-différente de la version des historiens.

Voici maintenant quelques vers latins (2) qui ont un rapport frappant avec notre morceau :

> Injuria abs te afficior indigna, pater.
> Nam si improbum esse Cresphontem olim existimas,
> Cur me huic locabas nuptiis? Sin est probus,
> Cur talem invitam invitum cogis linquere?

U. de Wilamowitz-Mœllendorf (3) pense que ces vers appartenaient à une comédie, et propose, en conséquence, de lire *Ctesiphontem* pour *Cresphontem*. Quelque séduisante que soit cette conjecture, il faut l'abandonner en présence du nouveau fragment d'Euripide, et revenir à l'opinion de ceux qui attribuent ces vers à Ennius, auteur d'une pièce qui portait le titre de *Cresphontes*. Le *Cresphonte* d'Euripide roulait sur le même sujet que la *Mérope* de Voltaire, et, si le *Cresphonte* latin était, comme le croyait Welcker (4), une imitation du *Cresphonte* d'Euripide, les vers qu'on vient de lire ne pouvaient guère y trouver place. Aussi d'autres critiques ont-ils imaginé pour ces vers un sujet tout différent. D'après la tradition des historiens, Cresphonte, le premier roi Héraclide de Messénie, mécontenta le parti aristocratique et fut tué par son frère Polyphonte, lequel s'empara de son trône et épousa sa veuve Mérope malgré elle (5). Ces critiques supposent que le père de Mérope, Cypsèle d'Arcadie, trempa dans ce complot contre son gendre, quoique le même Cypsèle donnât asile au plus jeune des fils de Cresphonte, et l'aidât plus tard à reconquérir l'héritage de son père. Telle était, sui-

(1) Agatharchidès dans Photios, *Bibl.*, p. 444, b, 29.

(2) Voy. *Rhet. ad Herennium*, II, 24, 38. Quant aux deux réponses du père, Ribbeck juge avec raison que l'une est certainement de la façon du rhéteur, et qu'elles le sont peut-être l'une et l'autre.

(3) Dans ses *Analecta Euripidea*, p. 154.

(4) Voy. Welcker, *Griechische Tragœdien*, p. 828 sqq.

(5) Cf. Pausanias, IV, 3, 6.

vant Ribbeck, la fable du *Cresphonte* d'Ennius (1). Hartung (2), qui croyait à l'identité des tragédies homonymes d'Ennius et d'Euripide, avait supposé que les quatre vers en question étaient tirés d'un autre drame, roulant sur le sujet que nous venons d'indiquer et répondant à je ne sais quelle tragédie d'Euripide dont le titre aurait été Τημενίδες.

Mais Mérope ne fut forcée qu'après la mort de son premier époux de s'unir à celui qui l'avait rendue veuve (3), et je ne pense pas qu'elle se soit trouvée dans la situation que supposent les vers grecs, ainsi que les vers latins que j'en rapproche. Je les place donc dans la bouche d'Hyrnétho et dans la tragédie des *Téménides*. Reste à expliquer le nom de Cresphonte qui semble autoriser la conjecture que je rejette. Les auteurs qui ont conservé les traditions de la conquête du Péloponnèse par les Héraclides donnent au mari d'Hyrnétho le nom de Déiphonte. Mais cette différence de nom doit nous arrêter encore moins que les différences que nous nous sommes vu obligé d'admettre pour le fond et les incidents de la fable. D'après Pausanias, les fils de Téménos s'appelaient Kérynès, Phalkès et Agræos; d'après Apollodore, Agélaos, Eurypyle et Kallias. Euripide lui-même appelait Cresphonte le fils de Mérope, auquel les historiens s'accordent à donner le nom d'Æpytos. Cependant je suis très-éloigné de rien affirmer : nos renseignements sont trop incomplets pour nous permettre d'aller au-delà de conjectures plus ou moins probables. Mais, quels que soient le titre de la pièce et les noms des personnages, on voit qu'Euripide avait mis sur la scène une héroïne du dévouement conjugal, moins vaporeuse que son Hélène, son Évadné, sa Laodamie, et digne de figurer à côté de son Alceste.

(1) Ribbeck, *Tragicorum latinorum reliquiæ*, 1re éd., p. 265 sqq.; *Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik*, p. 186 sqq.

(2) Hartung, *Euripides restitutus*, II, p. 10 sqq.

(3) Voy. Hygin, *Fab.* 137 : « Polyphontes, Messeniæ rex, Cresphontem, Aristomachi filium, « quum interfecisset, ejus imperium et Meropen uxorem possedit. » J'insiste sur ces lignes, parce qu'on sait que les *Fables* d'Hygin ne sont souvent autre chose que des sommaires de tragédies.

II

HUIT VERS DE LA MÉDÉE D'EURIPIDE

La quatrième et la cinquième colonne du *recto* forment, avec les quelques lignes qu'on peut appeler, si on veut, la sixième colonne, une suite de vers trimètres, qui se décompose en quatre fragments. Le premier de ces fragments contient des vers connus (ils sont tirés de la *Médée* d'Euripide), mais singulièrement défigurés par le copiste. Nous allons mettre sous les yeux du lecteur le texte du papyrus d'abord, ensuite le texte de nos éditions. Les chiffres de la marge gauche indiquent les lignes du papyrus ; ceux de la marge droite, les vers de la tragédie.

ΑΝΔΡΩΝΑΡΙCΤΩΝΟΙΔΕΠΑΝΧΡΥCΟΝΔΕΡΟC 5
ΠΕΛΕΙΑ[1]ΜΕΤΗΛΘΟΝΟΥΓΑΡΤΟΝΔΕCΠΟΝΑΕΜΗΝ
ΜΗΔΙΑΠΥΡΓΟΥCΓΗCΕΠΛΕΥCΕΕΙΟΛΚΙΑC
ΕΡΩΤΙΘΥΜΩΔΕΓΠΛΑΓΙCΙΑΝΟCΟΝΟC
ΟΤΑΝΚΤΑΝΕΙΠΙCΑCΠΕΛΕΙΑΔΑCΚΟΥΡΑC
ΠΑΤΕΡΑΚΑΤΟΙΚΗΤΗΝΔΕΓΗΝΚΟΡΙΝΘΙΑΝ 10
CΥΝΑΝΔΡΙΚΑΙΤΕΚΝΟΙCΙΝΑΝΔΑΝΟΙCΑΜΕΝ
ΦΥΓΗΠΟΛΙΤΩΝΩΝΑΦΗΚΕΤΟΧΘΟΝΟC

ἀνδρῶν ἀριστέων, οἳ τὸ πάγχρυσον δέρος 5
Πελίᾳ μετῆλθον. Οὐ γὰρ ἂν δέσποιν' ἐμὴ
Μήδεια πύργους γῆς ἔπλευσ' Ἰωλκίας
ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ' Ἰάσονος,
οὐδ' ἂν κτανεῖν πείσασα Πελιάδας κόρας
πατέρα κατῴκει τήνδε γῆν Κορινθίαν 10
ξὺν ἀνδρὶ καὶ τέκνοισιν, ἀνδάνουσα μὲν
φυγῇ πολιτῶν ὧν ἀρίκετο χθόνα,...

7. La παράγραφος ou παραγραφή n'est pas à sa place : elle devrait se trouver après le vers 8.

En comparant ces deux textes, on voit que celui du papyrus est hérissé des fautes les plus graves. Le plus récent et le plus mauvais de nos manuscrits d'Euripide vaut infiniment mieux que cette copie, faite, il y a deux mille ans, dans le pays où florissaient l'érudition hellénique et la critique des textes. Ce n'est pas à dire qu'elle soit tout à fait sans intérêt, sans importance pour la constitution du texte. Elle nous apprend que, au vers 5, ἀρίστων, pour ἀριστέων (correction de Wakefield), était déjà l'ancienne vulgate, et que les vers 11 et 12, s'ils sont altérés, comme l'assurent quelques éditeurs d'Euripide, l'étaient déjà dans l'antiquité.

Il est vraiment très-heureux que ce fragment, que nous pouvons contrôler à l'aide d'un texte plus pur, se trouve en tête des autres fragments écrits de la même main et pour lesquels ce contrôle fait défaut. Nous voyons clairement que l'homme qui jeta, je ne sais trop dans quel dessein, cette *farrago* sur deux ou trois colonnes de notre papyrus, était aussi ignorant que négligent. Je le prends pour un Égytien n'ayant qu'une connaissance très-imparfaite de la langue grecque et ne possédant aucune notion ni sur l'orthographe, ni sur les règles les plus élémentaires du trimètre iambique. Le plus singulier est qu'il commence sa copie au milieu d'un sens et qu'il la finisse de même. Il oublie des lettres nécessaires, il en ajoute de parasites, il les met les unes pour les autres, il tronque les mots ou il les altère, au point de détruire quelquefois la suite de la construction et le sens du passage. Force nous sera donc, si nous voulons rétablir les fragments suivants, dus à la plume du même copiste et encore plus maltraités par lui, de recourir souvent à la conjecture et de supposer des fautes plus nombreuses et plus graves que celles qui déparent la plupart des manuscrits dans lesquels les auteurs grecs nous ont été transmis. Les observations que j'ai faites plus haut sur certaines erreurs familières aux copistes égyptiens pourront fournir quelques indices utiles; cependant le travail de reconstruction sera difficile et le résultat ne pourra pas être d'une évidence absolue. J'offre au lecteur, dans les trois numéros suivants, de premiers essais, encore imparfaits, je le sens : ils ne m'ont pas toujours satisfait moi-même. En prenant plus de temps, j'aurais peut-être trouvé mieux, j'aurais pu tirer au clair l'un ou l'autre des endroits qui restent obscurs; mais j'ai voulu donner au plus vite aux amis de l'an-

cienne littérature grecque ces précieux restes qui sont demeurés assez longtemps enfouis au fond d'un coffret : ils ne pourront m'en vouloir de l'empressement que je mets à satisfaire leur curiosité, au risque de me fourvoyer quelquefois et de voir mon essai bientôt dépassé par les travaux des hellénistes qui ne manqueront pas de s'occuper des mêmes textes.

III

FRAGMENT DE TRAGÉDIE

La tirade qu'on va lire a été évidemment prononcée par Europe : elle y parle de son enlèvement par Zeus et des enfants qui naquirent de son union avec le maître des dieux. Les trois premiers vers n'offrent pas de sens suivi; j'ai cru cependant ne pas devoir les séparer des autres : ce sont, si je ne m'abuse, des débris du même morceau. Je n'ai pas réussi non plus à rétablir les trois derniers vers avec assez d'évidence pour assurer qu'ils se rattachaient les uns aux autres et à ceux qui les précèdent.

ΤΑΥΡΩΤΕΛΙΜΩΞΕΝΙΑΠΑΜΠΟΔΟCΠΑΡΑΝ
ΤΟΙΟΝΤΕΜΕΝΖΕΥCΚΛΕΜΜΑΠΡΟCΒΥΤΟΥΠΑΤΡΟC
ΑΥΤΟΥΜΕΝΩΝΑΜΟΧΘΟΝΗΝΟCΟΝΛΑΒΕΙΝ

Ταύρῳ τε λειμὼν ξένια πάμβοτος πάρα...
Τοιόνδε μὲν Ζεὺς κλέμμα πρεσβύτου πατρός...
Αὐτοῦ μένειν ἄμοχθον ἢ νόσον λαβεῖν...

ΤΕΙΟΥΝΤΑΠΟΛΛΑΚΕΙΝΑΔΙΑΠΑΥΡΩΛΕΓΩ
ΓΥΝΗΘΕΟΥΜΕΙΧΘΕΙCΑΠΑΡΘΕΝΟΥCΕΒΑC

Ἵν' οὖν τὰ πολλὰ κεῖνα διὰ παύρων λέγω,
γυνὴ θεῷ μιχθεῖσα παρθένου σέβας

ΕΜΙΨΕΠΑΙΔΩΝΔΕCΥΓΗΞΥΝΑΓΩΝΕΙ

ΚΑΙΤΡΙΑΓΩΝΕΙCΤΟΥCΓΥΝΑΙΚΕΙΟΥCΠΟΝΟΥC
ΕΚΑΡΤΕΡΗCΑΑΡΟΥΡΑCΚΑΙΟΥΚΕΜΕΜΨΑΤΟ
ΤΟΥΜΕΝΞΕΝΑΙΚΕΙΝCΠΕΡΜΑΓΕΝΑΙΠΑΤΡΟC
ΕΚΤΩΝΜΕΓΙCΤΩΝΔΕΡΞΑΜΗΝΦΥΔΕΥΜΑΤΩΝ
ΜΙΝΩΤΕΚΟΥCΑΡΑΛΑΜΑΝΘΟΝΩCΠΕΡΑΦΘΙΔΟCΠΑΙΔΩΝΕ
ΜΩΝ ΑΛΛΑΚΕΜΑΓΑΙCΤΑΙCΕΜΑΙCΖΟΑCΕΧΕΙΝ
ΤΟΜΗΠΑΡΩΝΤΕΤΕΡΨΙΝΟΥΚΕΧΕΙΦΙΛΟΥC
ΤΡΙΤΟΝΔΕΤΟΥΝΟΥΝΦΟΡΝΤΙΖΕΙΝΧΕΙΜΑΖΕΤΑΙ

ἤμειψα, παίδων δ' ἐζύγην ξυνωνίᾳ.
Καὶ τρισὶν ἀγῶσι τοὺς γυναικείους πόνους
ἐκαρτέρησ' · ἀρούρας δ' οὐκ ἐμέμψατο
τοῦ μὴ 'ξενεγκεῖν σπέρμα γενναίου πατρός.
Ἐκ τῶν μεγίστων δ' ἠρξάμην φυτευμάτων,
Μίνω τεκοῦσα ⟨πρῶτ', ἐπὶ δὲ Σαρπηδόνι⟩
Ῥαδάμανθυν, ὅσπερ ἄρθιτος παίδων ἐμῶν.
Ἀλλ' οὐκ ἐπ' αὐλαῖς ταῖς ἐμαῖς ζόη σφ' ἔχει ·
τὸ μὴ παρὸν δὲ τέρψιν οὐκ ἔχει φίλοις,
τρίτον τ' ἔτος μοῦν φροντίσιν χειμάζεται.

V. 1. Quoique nous n'ayons plus que *disjecti membra poetæ*, le taureau et le pré conviennent à la fable d'Europe. — Ma correction πάρβοτος pour παμποδος pourra étonner au premier abord les critiques familiarisés avec les fautes qu'on trouve habitellement dans les manuscrits grecs; mais nous avons affaire ici à un copiste égyptien et à des fautes d'un genre particulier. La confusion des consonnes fortes avec les consonnes douces est de ce nombre. Au vers suivant, Τ est mis pour Δ; aux vers 10 et 12, Δ est mis pour Τ. J'ai déjà signalé ces fautes plus haut; nous rencontrerons aussi Σ pour Ζ, et Ζ pour Σ. L'orthographe flotte entre Β et Π dans le nom de la ville égyptienne Κάνωβος ou Κάνωπος. Le nom propre Καβάτοκος, qui se lit deux fois dans un papyrus du Louvre (1),

(1) PI. XXX, n° 32, l. 18 et 21.

peut être un nom égyptien, mais il peut aussi, ce me semble, être une corruption de Καππάδοκος. — Quant à λειμὼν πάμβοτος, cf. Eschyle, *Suppl.* 538 : Δῖον πάμβοτον ἄλσος, λειμῶνα χιονόβοσκον.

V. 3. On pourrait aussi écrire : αὐτοῦ μένοντα μόχθον ἢ νόσον λαβεῖν.

V. 4. Si je n'écris pas τί οὖν τὰ πολλὰ κεῖνα ; διὰ παύρων λέγω, ce n'est point pour éviter un hiatus autorisé par l'usage, mais parce qu'il faudrait alors ταῦτα, pour κεῖνα, et λέγωμεν, pour λέγω : la première personne du singulier ne serait de mise qu'après un impératif tel que φέρε ou ἄγε. — Πολλὰ κεῖνα, non πόλλ' ἐκεῖνα, à cause de la césure.

V. 5-6. Γυνή doit peut-être se prendre ici dans le sens de « femme mortelle ». Cf. Euripide, *Ion*, 339 : Φοίβῳ μιγῆναι φησί τις φίλων ἐμῶν — Φοίβῳ γυνὴ γεγῶσα ; μὴ λέγ', ὦ ξένη. — La locution παρθένου σέβας ἥμειψα est singulière et ne me satisfait pas. On peut comparer l'homérique παρθένος αἰδοίη. — Ἐζύγην. La copie porte εσυγη. Voy. la même faute au vers 8 du morceau V[e], et la faute inverse au vers 14 du présent morceau. Cf. υβριζαν, pour ὕβρισαν, dans les papyrus du Louvre (1). — La faute ξυναγωνει s'explique par le vers suivant. Ξυνωνίᾳ équivaut à κοινωνίᾳ. Cette forme ionienne se trouve dans le fragment 86 d'Archiloque; et l'on sait que la langue d'Eschyle offre, même dans les trimètres, des exemples d'ionismes ou, ce qui revient au même, de formes du vieil atticisme. Cf. *Sept Chefs*, 76 : Ξυνὰ δ' ἐλπίζω λέγειν. *Suppl.* 367 : Ξυνᾷ μελέσθω λαὸς ἐκπονεῖν ἄκη.

V. 7. Pour τρισὶ, le copiste a écrit τρι, en sautant du premier ι au second ι. Ensuite νεις est pour σειν, c'est-à-dire pour σιν ou σι.

V. 8-9. Les corrections que j'ai introduites dans ces deux vers sont faciles et nécessaires, sauf, peut-être, la substitution de δὲ à καὶ. Mais il m'a semblé que le mot ἀρούρας ne pouvait guère entrer dans le premier membre de phrase. On pourrait aussi écrire ἀρούρᾳς (gén. sing.), ou ἀρούραις..., τὸ μὴ ξενεγκεῖν Le trope ἄρουρα, ἄλοκες, pour dire le sein maternel, est familier aux tragiques. Cf. Eschyle, *Sept Chefs*, 754 : Ματρὸς ἀγνὰν σπείρας ἄρουραν, ἵν' ἐτράφη.

V. 10. Φυτευμάτων serait impropre, s'il fallait le rapporter à la mère

(1) Pl. XXXII, n° 40, l. 39, et n° 41, l. 28.

seule; mais il s'agit de l'action commune des deux parents, οἱ φυτεύσαντες.

V. 11-12. Le copiste, ayant passé plusieurs mots, a réuni deux vers dans une même ligne; cependant il s'est vu obligé de rejeter dans la ligne suivante trois lettres, après lesquelles il a laissé un blanc. Le nom du second fils d'Europe est fourni par Apollodore (I, 1, 5) et d'autres; Hésiode (fr. 52 Kinkel) avait déjà désigné Minos, Sarpédon et Rhadamanthe comme les trois enfants d'Europe et de Zeus. La forme que j'ai donnée à mon supplément se trouve déterminée par l'absence de toute conjonction copulative au vers 12. — Ἄφθιτος. D'après Pindare (*Olymp.* II, 75) Rhadamanthe vit à tout jamais dans les Iles Fortunées avec Kronos, Rhéa et l'élite des justes.

V. 13. La restitution de ce vers est extrêmement incertaine. J'espère qu'on trouvera mieux.

V. 4. Τὸ μὴ παρόν, pour τὸ μὴ παρεῖναι, ἡ μὴ παρουσία : idiotisme familier aux tragiques, à Thucydide, à Antiphon. On peut, du reste, comparer l'adage : Μόχθος οἱ τηλοῦ φίλοι (Aristote, *Eth. End.* VII, 12; *Proverb. app.* 3, 99.)

V. 15. Μοὖν, pour μοι ἐν. Cf. μοὐστίν, pour μοι ἐστίν, dans Eschyle, *Choëph.* 122, Sophocle, *Aj.* 1225, et d'autres exemples de cette crase dans les poètes dramatiques. — Φροντίσιν χειμάζεται. Cf. Sophocle, *Antig.* 391 : Ταῖς σαῖς ἀπειλαῖς, αἷς ἐχειμάσθην τότε.

Ajoutons à ce commentaire un essai de traduction.

Pour recevoir le taureau hospitalièrement, il y a un pré fécond et nourri-
[cier...
Telle fut la ruse par laquelle Zeus priva un vieux père...
Rester sans souffrance dans le même lieu, ou être frappé d'un mal...
Pour dire beaucoup de choses en peu de mots,
mortelle, je perdis dans les bras d'un dieu l'austère pureté
virginale, et je lui fus unie par le lien d'enfants communs.
En trois combats j'ai enduré les douleurs
des femmes, et il ne put reprocher aux féconds sillons
de ne pas porter les vrais fruits d'un si noble père.
Je commençai par le plus grand de nos rejetons,
en donnant le jour à Minos d'abord, puis, après Sarpédon,

à Rhadamanthe, mon fils immortel.
Mais leur vie ne les retient pas près de ma demeure :
l'absence nous prive du charme de l'amitié ;
et déjà la troisième année se passe pour moi dans l'agitation des soucis.

Une question se pose encore. A quel poète doit-on attribuer ces vers? Ni le style ni la facture ne rappellent la manière d'Euripide; le ton général, une certaine pompe de langage font, au contraire, penser à Eschyle, et quelques-uns des rapprochements que je viens de faire confirment cette impression. Je crois donc que ce fragment est d'Eschyle ou d'un imitateur d'Eschyle. Un drame perdu de ce poète portait le titre de Κᾶρες ἢ Εὐρώπη ; les trois fragments qui en restent sont assez insignifiants et ne jettent point de jour sur le sujet de la pièce.

IV

UN AUTRE FRAGMENT DE TRAGÉDIE

J'arrive à l'examen d'un morceau de huit vers encore plus maltraité par le copiste que celui qu'on vient de lire. Au milieu des obscurités d'un texte gâté, il y a cependant un vers, le quatrième, qui, quoique altéré lui aussi, peut être rétabli avec certitude et jette du jour sur tout le fragment. On voit qu'il s'agit d'un héros qui prétendait entrer de vive force dans la ville de Troie. A s'en tenir à la tradition homérique, ce héros a dû être Patrocle ; il n'y a pas à en douter, si j'ai raison, comme je le crois, de rétablir le nom de Sarpédon dans le premier vers. En effet, notre morceau n'est qu'un développement de quelques paroles prononcées par Achille dans l'Iliade (1); ici, le personnage qui craint qu'un dessein aussi présomptueux ne tourne mal peut avoir été Phénix, ou Nestor, ou Ulysse, ou enfin Calchas. Parmi les tragiques grecs, il n'en est qu'un seul qui, à notre connaissance, ait mis sur la scène la Patrocle de l'Iliade : c'est Eschyle. Aristophane admirait « les guerriers au cœur de lion, les Patrocle, les Teucer », que le soldat

(1) Homère, *Il.* XVI, 91-93.

de Marathon avait proposés en exemple à ses concitoyens (1). On peut donc croire que notre fragment est emprunté aux *Myrmidons* d'Eschyle.

II, 2 (CA)ΛΦΗΔΟΝΑΙΑΧΜΗCΔΕΞΑΡΕΟCΚΑΘΙΚΕΤΟ
(K)ΛΕΟΓΑΡΗΚΕΙΕΝΛΟΤΙCΛΟΤΙCΜΑΤΟC
ΠΑCΗCΥΠΕΡΠΕΡΩΝΤΕCΑΛΧΙΜΟΥCΤΕΝΗC
5 ΑΥΧΕΙΔΕΤΡΩΑΝΑCΤΥΠΑΡΘΗCΗΒΙΟΝ
ΠΡΟCΟΥΔΕΔΩΚΑΜΗΤΕΙΜΑΡΓΑ(ΓΑ)ΔΟΡΕΙ 5
ΑCΤΥΠΕΡΒΑΡΤΟΝΔΡΑCΗΤΕΚΑΙΠΑΘΗΚΑΚΟΝ
ΛΕΠΤΗΓΑΡΕΛΠΙCΙΗΔΗΕΠΙΞΥΡΗΜΕΝΗΙ
ΜΗΠΑΝΤΑ(Π)ΑΙCΑCΕΚΧΕΩΠΡΟCΑΙΜΑΤΕΙ

Σαρπηδόν' · αἰχμὴ δ' ἐξ Ἄρεως καθίκετο.
Κλέος γὰρ ἥκει ⟨θεόθ⟩εν ⟨ἐκ⟩ λωτίσματος
πάσης ὑπερφέροντος ἀλκίμου στολῆς.
Λύχει δὲ Τρώων ἄστυ πορθήσειν βίᾳ ·
πρόσθεν δέδοικα μή τι μαργαίνων δορὶ 5
ἀνυπέρβατον δράσῃ τε καὶ πάθῃ κακόν.
Λεπτὴ γὰρ ἐλπὶς, ἡδ' ἐπὶ ξυροῦ πέλει
μὴ πάντα πράξας ἐκχέῃ πρὸς αἵματι.

V. 1. Ce fragment commence au milieu d'un sens, comme le fragment de *Médée*. — Σαλφηδόνα est, sans doute, une corruption égyptienne de Σαρπηδόνα. Cf. le nom de ville Ταπόσειρις ou Ταφόσειρις; les noms de mois Φαμενώθ, Φαμενώτ, ou Παμενώθ, Χοιάκ ou Χοιάχ. De même, v. 3, αλχιμου pour ἀλκίμου. — Ἐξ Ἄρεως. Cf. Homère, *Il.* XVI, 543 : Τὸν δ' (il s'agit de Sarpédon) ὑπὸ Πατρόκλῳ δάμασ' ἔγχεϊ χάλκεος Ἄρης.

V. 2-3. Deux syllabes sont répétées par erreur, et deux ou trois

(1) Aristophane, *Gren.* 1041 : Πατρόκλων, Τεύκρων θυμολεόντων.

1. Les lettres mises entre parenthèses ne sont pas tout à fait sûres.

3. (ΓΑ). Ces deux lettres douteuses sont allongées au-dessus de la ligne. Le copiste avait d'abord mis autre chose.

8. Le (Π) pourrait aussi se prendre pour un Μ. L'Α qui le précède couvre, je crois, un Ε.

autres sont omises. J'ai essayé de suppléer à cette omission, mais j'ai cru devoir conserver le mot rare λωτίσματος, « choix, préférence ». Eschyle (*Suppl.* 963) se sert du verbe λωτίζεσθαι dans le sens de « choisir », et chez Euripide (*Hélène*, 1609) λωτίσματα signifie « élite ». Si, malgré ces rapprochements et malgré ma traduction française, on trouve mon texte peu clair, j'en tombe d'accord. — Ἀλκίμου στολῆς. On peut comparer les locutions homériques ἄλκιμον ἔγχος, ἄλκιμα δοῦρε, et, pour ce qui est de la pensée exprimée ici, *Il.* XVII, 176 : Ἀλλ' αἰεί τε Διὸς κρείσσων νόος αἰγιόχοιο, || ὅστε καὶ ἄλκιμον ἄνδρα φοβεῖ καὶ ἀφείλετο νίκην.

V. 5. Πρόσθεν... Cf. Homère, *Il.* VIII, 166 : Οὐκ εἴξαντος ἐμεῖο, πύργων ἡμετέρων ἐπιβήσεαι... πάρος τοι δαίμονα δώσω. — Μαργαίνων δορί. Cf. *ib.* V, 882 : Μαργαίνειν ἀνέηκεν ἐπ' ἀθανάτοισι θεοῖσιν. Eschyle, *Sept Chefs*, 380 : Τυδεὺς δὲ μαργῶν καὶ μάχης λελυμένος.

V. 7. Λεπτὴ γὰρ ἐλπίς. Cf. Aristophane, *Chev.* 1244 : Λεπτή τις ἐλπίς ἐστ' ἐφ' ἧς ὀχούμεθα, vers que Nauck croit emprunté à une tragédie, et *Érytadès*, fr. 1. — Les mots suivants sont foncièrement gâtés. J'ai cru y reconnaître la locution proverbiale ἐπὶ ξυροῦ, ou ἐπὶ ξυροῦ ἀκμῆς, qui se trouve dans Homère, dans Eschyle et ailleurs. Il est vrai que je ne me souviens pas de l'avoir vue suivie de μή.

V. 8. J'avais aussi pensé à πάντ' ἀμέρσας. Quoi qu'il en soit, πάντα se rapporte aussi à ἐκχέῃς. Ce verbe n'a pas d'équivalent en français; en grec, il signifie à la fois « répandre » et « défaire, perdre le fruit d'un travail ». Cf. Euripide, fr. 787 Nauck : Ὀκνῶ δὲ μόχθων τῶν πρὶν ἐκχέαι χάριν, ce que Dion Chrysostome (LIX, 2) a paraphrasé par διαφθεῖραι τὴν εὔκλειαν.

Voici maintenant un essai de traduction :

‹Patrocle a tué›
Sarpédon; mais c'est grâce à Arès que sa lance l'atteignit : 1
car la gloire vient des dieux, ils la donnent par une faveur
qui l'emporte sur tout armement guerrier.
Il se vante qu'il prendra par force la ville des Troyens :
je crains qu'auparavant, dans sa fureur belliqueuse, 5
il n'inflige et n'éprouve un malheur sans pareil.
L'espérance est légère, et il ne s'en faut pas de l'épaisseur d'un cheveu,
qu'il ne perde tous ses succès en même temps que la vie.

V

UN FRAGMENT DE COMÉDIE

Voilà enfin un morceau qui, sauf quelques mots, n'offre pas de difficulté extraordinaire à la critique et se comprend facilement dans sa majeure partie; il est vrai que la fin est d'autant plus obscure. Un citoyen d'Athènes apprend à quelques amis, d'un ton solennel et avec grand mystère, comme quoi il était mort tout le temps de sa vie, son esprit enveloppé de ténèbres n'ayant jamais aperçu les entités du beau, du bien, du mal. Dans la maison d'un philosophe, par une influence aussi merveilleuse que celle qu'éprouvent les dormeurs dans le temple d'Aselépios, il a recouvré la vie. Ce philosophe est-il Platon ou un de ses disciples? ces vers appartiennent-ils à ce qu'on appelle la comédie moyenne? Si la fin du morceau était mieux conservée, nous saurions si les mots χριστων φιλοσοφος désignaient un des philosophes de ce nom. Dans ce cas, il faudrait descendre au troisième siècle et à la nouvelle comédie. Nous aurions le choix entre Ariston de Chios, le stoïcien, disciple de Zénon, dans la première partie, et le péripatéticien Ariston de Céos, dans la seconde partie de ce siècle. On pourrait alléguer en faveur de ce dernier le mot περιπατῶν, au vers 11; mais il n'est pas sûr le moins du monde que ce mot fasse allusion à l'école d'Aristote; et, pour ma part, je tiens une date aussi tardive pour peu probable. Au milieu de tant d'incertitudes, il serait téméraire de vouloir deviner le nom du poète, ou le titre de la pièce.

ΕΡΗΜΕΙΑΜΕΝΕCΤΕΙΝΚΑΙΟΥΚΑΚΟΥCΕΤΑΙ
ΟΥΔΕΙCΠΑΡΩ(Μ)ΟΥΤΩΝΛΟΓΩΝΩΝΑΝΛΕΓΩ
ΕΓΩΤΟΝ ΑΛΛΟΝΑΝΔΡΕCΤΕΘΝΗΚΕΙΠΑΛΑΙ

Ἐρημία μέν ἐστι, κοὐκ ἀκούσεται
οὐδεὶς παρών μου τῶν λόγων ὧν ἂν λέγω.
Ἐγὼ τὸν ἄλλον, ἄνδρες, ἐτεθνήκειν πάλαι

Α(Π)ΑΝΤΑ ΩΝΕΖΗΤΟΥΤΟΜΟΙΠΙCΤΕΥCΕΤΑΙ
ΠΑΝ(ΓΗ)Κ(Γ)ΟΤΟΚΑΛΟΝ ΤΟΑΓΑΘΟΝ ΤΟCΕΜΝΟΝ
ΤΟΚΑΚΟΝ ΤΟΙΟΥΤΟΝ ΗΝΤΙΜΟΥΠΑΛΑΙ CΚΟΤΟC
ΠΕΡΙΤΗΝΔΙΑΝΟΙΑΝΩCΕΟΙΚΕΚΙΜΕΝΟΝ
Ο(ΠΑ)ΝΤΕΚΡΥΠΤΑΤΑΥΤΑΚΑΙΦΑΙΝΗCΕΜΟΙ
ΝΥΝΔΕΝΘΑΔΕΛΘΩΝΩΠΕΡΕΙCΑCΚΛΗΠΙΟΥ
ΕΝΚΑΤΑΚΙΘΙCΩCΝΙCΘΕΤΟ(tache)ΛΟΙΠΟΝΧΡΟΝΟΝ
ΑΝΑΒΕΒΙΩΚΑΠΕΡΙΠΑΤΩΝ(ΛΑΛΑΙ)ΦΡΟΝΩ
ΤΗΝ(ΤΗ)ΛΙΚΟΥ(ΝΤ)ΟΝΚΑΙΤΟΙΟΥΤΟΝ(ΗΛΙ)ΟΝ

αἰῶν' ὃν ἔζων· τοῦτό μοι πιστεύσετε;
Παρέκειτο τὸ καλὸν, τἀγαθὸν, τὸ σεμνὸν [ὄν].
τὸ κακόν· τοιοῦτον ⟨δ'⟩ ἦν τί μου πάλαι σκότος
περὶ τὴν διάνοιαν, ὡς ἔοικε, κείμενον,
ὃ πάντ' ἔκρυπτε ταῦτα κἀφάνιζ' ἐμοί.
Νῦν δ' ἐνθάδ' ἐλθὼν, ὥσπερ εἰς Ἀσκληπιοῦ
ἐγκατακλιθεὶς..... ..... λοιπὸν χρόνον.
ἀναβεβίωκα· περιπατῶν δ'.....
τὴν τηλικούτων καὶ τοιούτων.....

III, 1 ΝΥΝΤΟΝΤΟΝΕΥΡ(Μ)Α — Νῦν... εὕρημ',
ΑΝΔΡΕCΕΝΤΗCΗ.ΕΡΟΝ — ἄνδρες, ἐν τῇ σήμερον
ΝΥΝ
ΥΜΑC.ΡΩΤΟΝ(ΕΙΠΑ)ΙΤΟΝ — ὑμᾶς ὁρῶν.....
ΑΡΑΤΗΝΑΚΡΙΟ(ΠΟ)ΛΙΝ — ..... τὴν ἀκρόπολιν
5 ΤΟΝΘΑΤΡΟΝ — τὸ θέατρον

ΑΡΙCΤΩΝ — Ἀρίστων
ΦΙΛΟCΟΦΟC — φιλόσοφος
ΜΑΘΗΜΑΤΑ — μαθήματα.

10. Le premier Ν couvre un Α. — On voit à gauche de la tache le commencement d'un Τ, plutôt que d'un Ν.

III, 1. On pourrait aussi lire ΕΥΑΤΑ

V. 4. Αἰῶνα, que j'ai substitué à ἅπαντα, est un mot un peu solennel, qui sort du ton ordinaire de la comédie, mais semble assez convenir au personnage qui parle ici et à la révélation qu'il fait. Cf. Cratinos, Ἀρχίλοχοι fr. 1, 3 : Αἰῶνα πάντα συνδιατρίβειν ἀεί; Dioclès, *inc. fab.* I, 3; Ménandre, *monost.* 351.— J'écris ἔζων pour ἔζη(ν), parce que cette dernière forme semble étrangère à l'atticisme, quoique nos manuscrits la prêtent une fois à Démosthène (*Timocr.*, § 7). Voy. Cobet, *Miscell. crit.*, p. 546.

5. Παρέκειτο, il était là, à côté de moi, à ma portée. Je n'ai rien trouvé qui se rapprochât davantage des lettres, en partie difficiles à déchiffrer, que le papyrus semble porter ici. Ὄν indique l'existence de ces abstractions. Au lieu d'ajouter ce mot, on pourrait aussi écrire τὸ συμφέρον. « Quid sit pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non. »

8. Κληράνιζ(ε). Des quatre fautes que le copiste a faites dans ces deux mots, la dernière (C pour Z) est la plus caractéristique : elle accuse une main égyptienne.

9-10. Εἰς Ἀσκληπιοῦ ἐγκατακλιθείς. Cf. Aristophane, *Plut.* 621 : Ὡς τάχιστα τὸν θεὸν | ἐγκατακλινοῦντ' ἄγωμεν εἰς Ἀσκληπιοῦ. — Que faire de ωcνιc-θετο?

V. 11. A partir d'ici, nous tombons dans la plus grande obscurité. J'avais pensé à : περιπατῶν δ' ἅμ' ἀρρυσύνην | τὴν τηλικούτων καὶ τοιούτων ἥλεουν : mais ce n'est pas cela.

V. 13. Ἄνδρες. Ce mot prouve que la troisième colonne contient la suite ou des débris du même morceau. — Plus bas, les trois courtes lignes, qui se trouvent séparées des précédentes par un blanc considérable, contiennent trois mots qui pouvaient former les cinq derniers pieds d'un trimètre. Si Ἀρίστων est ici un nom propre, le personnage en scène désigne le philosophe dont les leçons l'ont éclairé. Mais cela n'est pas sûr. Ce vers a pu commencer par ἀνδρῶν ἀρίστων.

Je donne maintenant une traduction de ce morceau jusqu'à l'endroit où je cesse de comprendre.

Tout est solitaire, et nul témoin ne m'entendra
prononcer les paroles que je pourrai dire.
Tel que vous me voyez, amis, j'étais mort depuis longtemps
tous les jours que j'avais vécu : m'en croirez-vous ?

Tout à côté de moi le beau, le bien, le noble existaient,
le mal aussi ; mais je ne sais quelles épaisses ténèbres,
depuis longtemps, ce semble, étendues sur mon intelligence,
cachaient toutes ces grandes choses et les rendaient invisibles pour moi.
Enfin, je vins ici, et, comme si j'avais dormi
dans le temple d'Esculape, mes yeux se sont dessillés désormais
et je suis ressuscité.

VI

DEUX ÉPIGRAMMES DE L'ÉPOQUE ALEXANDRINE.

Sur le verso du papyrus, après les trois colonnes qui contiennent une seconde copie du grand morceau d'Euripide, se lisent sur une quatrième colonne deux épigrammes qui sont d'une écriture très-distincte et assez semblable à celle de la copie *b*, qui offrent aussi le même genre de fautes et pourraient être de la même main.

La première de ces pièces célèbre l'érection du phare d'Alexandrie. Strabon donne les renseignements les plus complets sur cette construction d'un nouveau genre, et sur la nature des lieux où elle s'élevait (1). Sa relation ressemble en quelques endroits à une paraphrase de notre épigramme et peut y servir de commentaire. Le géographe nous apprend que cette tour fut élevée par Sostrate, Cnidien, fils de Dexiphane (2), à l'extrémité orientale de l'île de Pharos. Cette île qui s'étend devant le port, ou, pour parler plus exactement, devant les ports d'Alexandrie, n'y laisse pénétrer que par deux entrées, à l'est et à l'ouest, toutes deux difficiles, mais la première encore plus dangereuse pour les navigateurs. Elle est, en effet, plus étroite et semée d'écueils, soit visibles, soit cachés sous les eaux. De côté et d'autre, le rivage, tant du continent que de l'île, est bas, dépourvu de port, d'un accès difficile par suite des rochers et des bancs de sable qui s'y trouvent. Il fallait donc un signal élevé et visible de loin, de nuit comme de jour, pour diriger sûrement vers le port les marins qui venaient de la haute

(1) Strabon, XVII, p. 791.
(2) Cf. Lucien, *De hist. conscr.* § 62. Suidas, art. Φάρος.

mer. Le phare fut construit, nous le savons d'ailleurs, sous le règne du premier Ptolémée, le fondateur de la dynastie des Lagides.

Un peu plus loin vers l'est, entre Alexandrie et l'embouchure Canobique du Nil, près de la petite Taposiris, se trouve le cap de Zéphyrion (1). Ptolémée Philadelphe y avait consacré, ou laissé consacrer, dans une petite chapelle (ναΐσκος), une image de la reine, son épouse, sous le nom d'Arsinoé Aphrodite. Tout le monde connaît les jolis vers dans lesquels Callimaque, pour faire sa cour à la reine, rappelle l'apothéose de cette nouvelle Vénus, surnommée Zéphyritis d'après le promontoire où s'élevait son sanctuaire. Athénée, qui a conservé cette petite pièce de vers, la fait suivre d'une autre, qui célèbre directement l'établissement du nouveau culte, et qui est de Posidippe (2). Nous y apprenons que l'image fut dédiée par l'amiral Callicrate :

Ἣν ἀνακοιμᾶνέουσαν ἐπὶ Ζεφυρίτιδος ἀκτῆς
πρῶτος ὁ ναύαρχος θήκατο Καλλικράτης.

Or, la seconde épigramme de notre papyrus roule sur le même sujet, et, par la tournure, par le style, elle n'est pas sans rapport avec celle que cite Athénée. Il faut dire que notre papyrus donne, disons mieux, donnait le nom de l'auteur des deux épigrammes qu'il contient, celle sur le phare et celle sur l'image d'Arsinoé. Le titre est en caractères très-fins, dont quelques-uns sont à moitié effacés, d'autres presque complètement détruits par le temps. Je soupçonne, en outre, la répétition vicieuse de quelques lettres; enfin, ce que je vois, comme ce que j'entrevois ou devine, me fait croire que les deux épigrammes étaient attribuées à Posidippe, poète qui vivait, avec Callimaque, à la cour de Ptolémée Philadelphe. Les deux morceaux sont dignes de ce nom : ils se distinguent non-seulement par l'élégance du tour, mais aussi par une rare précision, par l'absence de phrases vides, de détails oiseux, par une vérité quelquefois saisissante dans la description. C'est là ce qu'il ne faut pas perdre de vue en essayant de rétablir les endroits altérés de la première épigramme. Les voici l'une et l'autre :

(1 Cf. Strabon, XVII, p. 800.
(2 Athénée, VII, p. 318.

. . . ΕΙΔΕΙΑ (ΟΠΠ)ΟΥΕΠΕΙΓΡΑΜΜΑΤΑ

ΕΛΛΗΝΩΝCΩΤΗΡΑΦΑΡΟΥCΚΟΠΟΝ
ΩΑΝΑΠΡΩΤΕΥCΩCΤΡΑΤΟCΕCΤΗCΕΝΔΕΞΙ(Φ)ΑΝΟΥ ΚΝΙΔΕΙΟC
ΟΥΓΑΡΕΝΑΙΓΥΠΤΩΙCΚΟΠΑΙΟΥΡΗCΟΙΕΠΕΙΝΗCΩΝ
ΑΛΛΑΧΑΜΑΙΧΗΛΗΝΝΑΥΛΟΚΟCΕΚΤΕΤΑΤΕ
ΤΟΥΧΑΡΕΙΝΕΥΘΗΑΝΤΕΚΑΙΟΡΘΙΟΝΑΙΘΕΡΑΤΕΜΝΕΙΝ
ΠΥΡΓΟCΟΤΑΠΛΑΤΩΝΦΑΙΝΕΤΑΙΑΠΟCΤΑΔΕΙΩΝ
ΗΜΑΤΙΠΑΝΝΥΧΕΙΟCΔΕΘΟΩCΕΝΚΥΜΑΤΙΝΑΥΤΗC
ΟΨΕΤΑΙΕΚΚΟΡΥΦΗCΠΥΡΜΕΓΑΚΑΙΩΜΕΝΕΝΟΝ
ΚΑΙΚΕΝΕΠΑΥΤΟΔΡΑΜΟΙΤΑΥΡΟΥΚΕΡΑCΟΥΔΑΝΑΜΑΡΤΟΙ
CΩΤΗΡΟCΠΡΩΤΕΥΖΗΝ(Ι)C(Ε)ΤΗCΔΕΠΛΕΩΝ

ΑΛΛΟ

ΜΕCΟΝΕΓΩΦΑΡΕΙΗCΑΚΤΗCCΤΟΜΑΤΟCΤΕΚΑΝΩΠΟΥ

[ΠΟΣ]ΕΙΔΙΠΠΟΥ ΕΠΙΓΡΑΜΜΑΤΑ.

Ἑλλήνων σωτῆρα, Φάρου σκοπὸν, ὦ ἄνα Πρωτεῦ.
Σώστρατος ἔστησεν Δεξιφάνους Κνίδιος.
οὐ γὰρ ἐν Αἰγύπτῳ σκοπιωρεῖσθ' [ἔστ'] ἀπὸ νήσων,
ἀλλὰ χαμαὶ χηλὴ ναύλοχος ἐκτέταται.
Τοῦ χάριν εὐθεῖάν τε καὶ ὄρθιον αἰθέρα τέμνων
πύργος ὅδ' ἀπλάτων φαίνετ' ἀπὸ σπιλάδων
ἤματι· παννύχιος δὲ θέων σὺν κύματι ναύτης
ὄψεται ἐκ κορυφῆς πῦρ μέγα καιόμενον,
καί κεν ἐπ' αὐτὸ δράμοι Ταύρου κέρας, οὐδ' ἂν ἁμάρτοι
σωτῆρος, Πρωτεῦ ξείνιε, τῆδε πλέων.

ΑΛΛΟ

Μέσσον ἐγὼ Φαρίης ἀκτῆς στόματός τε Κανώπου

9. ΕΠ. Les deux lettres par correction.

10. Le (Ι) est beaucoup plus court qu'à l'ordinaire. Pour (Ε), je crois voir Ο, en ramenant les fibres relâchées du papyrus.

ΕΜΠΕΡΕΙΦΑΙΝΟΜΕΝΩΙΚΥΜΑΤΙΧΩΡΟΝΕΧΩ
ΤΗCΔΕΠΟΛΥΡΗΝΟΥΛΥΒΥΗCΑΝΕΜΩΔΗΑΧΗΛΗΝ
ΝΑ
ΤΗΝΑΤΙΝΟΜΕΝΗΝΕΙCΙΤΑΛΟΝΖΕΦΥΡΟΝ
ΕΝΘΑΜΕΚΑΛΛΕΙΚΡΑΤΗCΕΙΔΡΥCΑΤΟΚΑΙΒΑCΕΙΛΕΙCCΗC
ΕΙΓΕΡΟΝΑ$^{\text{P}}$CΕΙΝΟΗCΚΥΠΡΕΙΔΟCΩΝΟΜΑCΕΝ
ΑΛΛΕΠΕΙΤΗΝΖΕΦΥΡΕΙΤΙΑΚΟΥCΟΜΕΝΗΝΑΦΡΟΔΕΙΤΗΝ
ΕΛΛΗΝΩΝΑΓΝΑΙΒΑΙΝΕΤΑΙΘΥΓΑΤΕΡΕC
ΟΙΘΑΛΟCΕΡΓΑΤΑΙΑΝΔΡΕCΟΓΑΡΝΑΥΑΡΧΟCΕΤΕΥΞΕΝ
ΤΟΥΘΙΕΡΟΝΠΑΝΤΟCΚΥΜΑΤΟCΕΥΛΙΜΕΝΟΝ

ἐν περιφαινομένῳ κύματι χῶρον ἔχω
τῆσδε πολυρρήνου Λιβύης ἀνεμώδεα χηλήν
τὴν ἀνατεινομένην εἰς ἰταλὸν Ζέφυρον.
Ἔνθα με Καλλικράτης ἱδρύσατο καὶ βασιλίσσης
ἱερὸν Ἀρσινόης Κύπριδος ὠνόμασεν.
Ἀλλ' ἐπὶ τὴν Ζεφυρῖτιν ἀκουομένην Ἀφροδίτην
Ἑλλήνων ἁγναὶ βαίνετε θυγατέρες,
οἵ θ' ἁλὸς ἐργάται ἄνδρες· ὁ γὰρ ναύαρχος ἔθηκεν
τοῦθ' ἱερὸν παντὸς κύματος εὐλίμενον.

Titre. — Les trois premières lettres peuvent avoir été ΠΟC : le peu qu'on en voit encore ne s'oppose pas à ce supplément. Ensuite le copiste aura répété par erreur les trois lettres ΕΙΔ, comme il a répété ΕΝ au vers 8 de la première épigramme. Je crois, du reste, ce titre, ainsi que le mot ΑΛΛΟ en tête de la seconde épigramme, ajouté après coup. Il est écrit en caractères plus petits que le reste, ce qui est contraire à l'usage. Ainsi s'explique aussi la disposition singulière du premier distique : le commencement de l'hexamètre est écrit au milieu de la ligne comme pour tenir lieu de titre; le reste est réuni dans une autre ligne avec le pentamètre.

V. 1. L'île de Pharos était consacrée à Protée, pour faire honneur à ce qu'en dit Homère. Cf. Suidas, art. Φάρος.

7. On dirait que l'Α de ΑΚΟΥCΟΜΕΝΗΝ est barré.

10. L'Ι de ΕΥΛΙΜΕΝΟΝ couvre un Υ.

V. 3. Le verbe σκοπιωρεῖσθαι se lit dans Aristophane, *Guèpes,* 361, et dans un vers d'Hermippe qui y est cité par le scholiaste. Suidas l'explique par : Φυλακτικῶς σκοπεῖν ἀπὸ μετεώρου. Dans ce vers et les suivants, le poète fait comprendre, par la nature des lieux, le bienfait du phare avec une précision que la prose de Strabon n'a pas surpassée. Cf. Strab. XVII, p. 791 : Ἀλίμενου γὰρ οὔσης καὶ ταπεινῆς τῆς ἑκατέρωθεν παραλίας..., ἔδει σημείου τινὸς ὑψηλοῦ καὶ λαμπροῦ τοῖς ἀπὸ τοῦ πελάγους προσπλέουσιν ὥστ' εὐστοχεῖν τῆς εἰσβολῆς τοῦ λιμένος.

V. 5. Εὐθεῖαν et ὄρθιον sont des accusatifs pris adverbialement. Peut-être ὄρθι' ἀν' αἰθέρα τείνων.

V. 6. On pourrait être tenté de conserver σταδίων et de chercher la faute dans ἀπλάτων ; mais il n'y a rien à trouver dans cette voie. Gardons-nous d'ôter au poète un mot aussi poétique que ἀπλάτων : il montre le phare qui se dresse sur des rochers inabordables. Cf. *Strab., l. c.* : Ἔστι δὲ καὶ αὐτὸ τὸ τῆς νησῖδος ἄκρον πέτρα περίκλυστος, ἔχουσα (peut-être ἀνέχουσα, comme dans Josèphe, *Bell. Jud.* IV, 10, 5) πύργον θαυμαστῶς κατεσκευασμένον λευκοῦ λίθου πολυώροφον.

V. 7. Θέων σὺν κύματι se dit très-bien du marin ou du navire. Cf. Homère, *Od.* III, 288 : Μαλειάων ὄρος αἰπὺ | ἵξε θέων. *Ib.* II, 429 : Ἡ δ' (c'est-à-dire ἡ δὲ ναῦς) ἔθεεν κατὰ κῦμα. L'omission du N final a obscurci la vraie division des mots et amené une mauvaise correction. Il est vrai que φόως ἐν κύματι pourrait sembler plus près encore de la leçon du texte ; mais le mot φόως viendrait trop tôt, et ferait double emploi avec πῦρ.

V. 9. Ταύρου κέρας. Faut-il entendre un bras de mer? Pline dit, *Hist. Nat.*, V, 31 (128) « Namque fallacibus vadis Alexandria tribus omnino aditur alveis mari, Stegano, Posideo, Tauro. » Thucydide, I, 110, appelle une des embouchures du Nil τὸ Μενδήσιον κέρας. Cf. Pindare, dans Strabon, VII, p. 802 : Ἔσχατον Νείλου κέρας. Je crois cependant qu'il s'agit plutôt d'une de ces saillies du rivage ou langues de terre qu'on appelait κέρατα, *cornua*.

V. 10. Σωτῆρος. L'inscription gravée sur le phare le consacrait aux dieux sauveurs, θεοῖς σωτῆρσιν. Cf. Strabon et Lucien, *ll. cc.*

Deuxième épigramme.

V. 2. Ἐν περιφαινομένῳ κύματι, sur un cap qui s'avance au milieu des flots. Les quatre premiers vers décrivent l'emplacement du temple avec une remarquable exactitude.

V. 3. Πολυρρήνου Λιβύης. Cf. Homère, *Od.* 85-89.

V. 7. Ἀκουσομένην. Ce participe futur indique que les vers ont été composés pour l'inauguration même de l'image et du sanctuaire.

V. 6. Ειγερον, prononciation égyptienne de ἱερόν. Cf. *Pap. du Louvre*, Pl. XXXII, n° 41, l. 10 : σαραπιγωι, pour Σεραπιείῳ. Pl. XXXV, n° 51 : κλαιγω, pour κλαίω. Les inscriptions grecques de Cypre ont un caractère particulier pour ι consonne.

E. 9. Ἁλὸς ἐργάται ἄνδρες (les travailleurs de la mer) semble désigner les pêcheurs plutôt que les marins. Cf. Alciphron, 1, 4, 1; 11, 2. La locution est opposée à γῆς ἐργάται.

Sur le phare d'Alexandrie.

Pour le salut des Grecs, cette tour qui veille dans Pharos, ô Protée, seigneur
[de ces lieux,
fut élevée par Sostrate, Cnidien, fils de Dexiphane.
Dans l'Égypte, point d'île offrant de station élevée,
presque au ras des eaux s'étend la berge où viennent mouiller les navires.
Pour cette raison se dresse droite et haute dans les airs
cette tour qui, sur d'inabordables rochers, apparaît
pendant le jour; de nuit, le marin, courant avec le flot qui le porte,
verra du sommet de la tour briller une grande flamme,
et sans doute il courra droit vers Tauron-Kéras et il ne manquera pas
du secours d'un dieu sauveur, ô Protée hospitalier, en se dirigeant de ce
[côté.

Sur le sanctuaire d'Arsinoé Aphrodite.

Entre la falaise de Pharos et l'embouchure de Canopos
j'occupe, au milieu des flots,
dans notre Libye féconde en brebis, la berge aérée
qui se déploie et s'ouvre au zéphyr d'Italie.

En ce lieu me consacra Callicrate et me proclama
sanctuaire de la reine Arsinoé Cypris.
Rendez hommage à celle qu'on invoquera comme Aphrodite du Zéphyrion,
venez, chastes filles des Hellènes,
et vous aussi, laboureurs de la mer : car le navarque
établit ce sanctuaire à l'abri de toutes les vagues.

VII

UN COMPTE DE DÉPENSES

L'intérêt principal de ce morceau consiste, nous l'avons dit, en ce qu'il sert à déterminer avec certitude la provenance, et, avec une grande probabilité, l'âge de notre papyrus. Il vient du Sérapéum de Memphis. C'est, en effet, dans ce temple, nous le savons par de nombreux documents, que vivaient les deux recluses dont il est question dans ce morceau. On les appelait les Jumelles, αἱ Δίδυμαι, et, comme elles remplissaient certains ministères sacrés, le trésor public pourvoyait à leur subsistance. Nous avons ici le compte de ce qu'on leur donna en fait de pain ou de blé depuis la dix-huitième jusqu'à la vingtième année d'un roi d'Égypte. Cette indication ne nous avance pas beaucoup, car, plusieurs Ptolémées ont régné plus de vingt et un ans; mais notre document donne aussi le nom de l'une des Jumelles, Taous, et ce nom est connu déjà par un grand nombre de papyrus. Nous savons l'histoire de Taous et de sa sœur Tauës (1) par les pétitions qu'elles adressèrent à Ptolémée Philométor. Or, ce prince monta sur le trône en 181 avant J.-Chr., et la vingt et unième année de son règne répond à l'an 161. Mais le compte de dépenses, qui se trouve sur la dernière colonne du recto de notre papyrus, a dû être écrit plus tard que les colonnes qui le précèdent. Les morceaux qu'on lit sur ces dernières ont donc été copiés avant la date de 161.

Voilà un raisonnement qui ne semble pas offrir prise à la critique; je me vois cependant obligé, en conscience, d'infirmer moi-même ce

(1) Voy. le résumé de cette histoire par M. Brunet de Presle dans les *Papyrus du Louvre*, p. 262.

que je viens d'avancer. On sait qu'il y avait des Jumelles au Sérapéum avant celles dont nous venons de parler (1) ; sans doute il y en eut aussi plus tard : c'était une institution. Or, il est très-possible, ce me semble, que les femmes recluses ainsi dans le temple de Sérapis prissent toutes « en religion » les mêmes noms de Tauës et de Taous.

Ce document est écrit d'une main ferme et nette, et la lecture n'en est douteuse nulle part. Bornons-nous donc à transcrire en lettres ordinaires cet échantillon de la comptabilité égyptienne d'il y a deux mille ans.

L ΙΗ, θωὺθ Ā τῶν Διδυμῶν λόγος
τῶν ἄρτων καὶ Ἀχαμανρῆτι. Ἀπέχουσι
ἀπὸ θωὺθ Ā ἕως μεχεὶρ Z̄. L ΙΘ, θωὺθ
Ā ἕως μεχεὶρ ΙḖ (tache) ἀπέχουσιν.
Ἀπὸ παμενὼθ Ā ἕως παχὼν Λ̄ κατὰ τ[ὸ]
ἥμισυ. Παῦνι ζεύγη Λ. Ἐπεὶφ καὶ Μεσορὴ
κατὰ τὸ ἥμισυ. Τὰ ὀνόματα τῶν οἰκονόμων
[Π]ετοβάστιος καὶ Σομπάτου. L Κ, θωὺθ Ī
ἕως χοιὰκ Τ̄ τρία μέρη. [Ὁ] οἰκονόμος Ἀχαμαν-
ρῆς. L ΚΑ, φαωφὶ Ī ἕως Ā κατὰ τὸ
ἥμεισυ. Ἀθὺρ σίτου Δ. Χοιὰχ καὶ τυβὶ
κατὰ τὸ ἥμισυ. Μεχεὶρ καὶ παμενὼθ οὐθὲν [εἰ-]
λήφασιν. Φαρμουθὶ καὶ παῦνι σ[ί]του δραχ...
Παῦνι Λ

Παχὼν Η κατέβη ἡ Διδύμη Ταούς.

Quelques mots suffiront pour faire comprendre ce compte. On y voit les noms des économes chargés de fournir aux Jumelles des pains ou du blé, l'indication des années du règne (L équivaut à λυκάβαντι ou ἔτει) et celle des mois du calendrier égyptien. Tantôt les Jumelles ont reçu ration entière, ἀπέχουσιν ; tantôt elles n'ont reçu que la moitié, κατὰ τὸ ἥμισυ ; tantôt les trois quarts, τρία μέρη ; tantôt elles n'ont rien reçu, οὐθὲν εἰλήφασιν. On lit une fois ζεύγη Λ, ce qui signifie peut-être trente

(1) Voy. *Pap. du Louvre*, Pl. XXIX, n° 26, col. 1, l. 12.

pains doubles. Quelquefois on indique le poids du blé en drachmes. La sigle ∠ veut dire drachme; la sigle Δ, quatre mille (1).

Après τῶν Διδυμῶν λόγος, on voit le nom du comptable au datif précédé de καὶ. La même construction vicieuse se retrouve dans un papyrus du Louvre (n° 57 *bis*, Pl. XXVII) : Ἀπολλωνίῳ καὶ τῶν Διδυμῶν λόγος. — L'orthographe κως pour ἕως est constante dans les documents de cette espèce.

En bas de la colonne, en note, comme nous dirions, on lit que l'une des Jumelles, Taous, « est descendue » le huit de Pachon, c'est-à-dire qu'elle est sortie du Sérapéum, soit pour aller simplement en ville, soit pour une absence plus longue (2).

(1) L'explication de ces sigles est donnée par Letronne, *Pap. du Louvre*, p. 326. La coiffure du Δ se trouve à la droite du corps de la lettre.

(2) « Monter », ἀναβαίνειν, se trouve très-souvent dans les *Papyrus du Louvre*. Exemples : Pl. XXVIII, n° 29, l. 5; Pl. XXIX, n° 26, col. I, l. 4 et l. 14. Dans ce dernier endroit il faut lire ὅτ' ἀνέβημεν (non ὅταν ἔβημεν) κατ' ἀρχὰς εἰς τὸ ἱερόν.

Notes additionnelles : Dans le premier morceau, p. 4—6, j'ai indiqué à la marge gauche les colonnes des deux copies et les lignes de ces colonnes : les chiffres mis entre parenthèses se rapportent à la copie *b*.

P. 4, v. 13. En dépliant et ramenant la marge déchirée de la copie *a*, on y aperçoit les deux lettres ϵc, que j'ai suppléées au commencement du vers.

P. 14. Une scène du *Stichus* de Plaute, ou plutôt de son original grec, est peut-être inspirée par la scène d'Euripide. Voy. surtout v. 136 :

Non tu me argento dedisti opinor nuptum, sed viro.

La première planche reproduit, diminués de moitié, le grand fragment d'Euripide, copie *a*, et les quatre fragments dramatiques. La seconde planche donne les deux épigrammes dans la grandeur de l'original.

DE

QUELQUES SIGNATURES D'ARTISTES

QUE L'ON RENCONTRE SUR DES MARBRES DE DÉLOS

PAR M. TH. HOMOLLE.

L'île de Délos semble avoir été l'un des points du monde grec où les œuvres de la statuaire antique avaient été réunies en plus grand nombre ; c'est aussi l'un de ceux où l'on a recueilli le plus de signatures d'artistes. Athènes seule et l'île de Rhodes sont plus riches en inscriptions de cette classe (1).

Le recueil de M. Hirschfeld en contient six (2), qui font connaître huit noms différents, treize, si l'on compte, outre les noms des artistes, ceux de leurs pères qui sans doute avaient été leurs maîtres (3) ; ce sont : Phylès d'Halicarnasse ; Dionysodore, Moschion et Adamas, fils d'Adamas, Athéniens ; Héphaistion, fils de Myron, Athénien ; Lysippe, fils de Lysippe, d'Héraclée ; Agasias, fils de Ménophile, Éphésien ; Aristandros, fils de Scopas, de Paros. Toutes ces inscriptions sont dans le *Corpus Inscriptionum Græcarum* (4), sauf celle de Lysippe, qui a été omise par mégarde, et que Letronne a publiée d'après Villoison (5).

(1) Hirschfeld, *Tituli statuar.*, p. 193. Recensus locorum artificum inscriptionibus insignium. — Je parle seulement des pays grecs.

(2) *Ibid.*, nos 70 *b*, 128, 129, 129 *a*, 137, 138 = 207.

(3) M. Hirschfeld établit cette règle qu'en général, quand le père est nommé, c'est qu'il a pratiqué lui-même l'art, et l'a transmis à son fils (*Ibid.*, p. 40).

(4) *C. I. G.*, 2283 *c* add., 2298, 2284, 2293, 2285 *b*.

(5) *Annali dell' Inst. di Corr. arch.*, 1845, p. 273.

Depuis lors la liste n'a pas été augmentée. M. Koumanoudis a donné dans l'*Athénaion* (1), d'après M. Stamatakis, une signature de Héphaistion, fils de Myron. Mais le fragment de base, sur lequel on la lit, n'est sans doute qu'un débris d'une base depuis longtemps connue (*C. I. G.*, n° 2293). Il a été trouvé dans le voisinage du temple de Sérapis, sur le Cynthe; l'inscription du *Corpus* provient aussi du Cynthe, et c'est une dédicace faite par les Mélanéphores en l'honneur de Sérapis, Isis, Anubis et Harpocrate.

Pendant mon séjour à Délos, j'ai pu recueillir douze signatures, qui se répartissent entre sept artistes. Ils portent les noms de Eutychidès; Boéthos; Ménophile, fils d'Agasias, Éphésien; Apollonios de Magnésie; Praxias d'Athènes; Nicérate et Phyromaque. Deux fragments étaient trop mutilés pour que l'on ait pu y distinguer la signature. On compte quatre ouvrages d'Eutychidès, deux de Nicérate, dont l'un en collaboration avec Phyromaque; un de chacun des autres artistes. Aucun, sauf Phyromaque, et peut-être Ménophile, n'était connu jusqu'ici; car si les noms de Boéthos, d'Eutychidès, de Praxias Athénien, figurent déjà dans les histoires de l'art, ceux qui les ont portés ne peuvent être identifiés avec les sculpteurs dont j'ai retrouvé les noms à Délos.

J'ai ajouté les copies de deux inscriptions déjà publiées, mais avec une insuffisante exactitude : celle de Lysippe et celle de Phylès d'Halicarnasse.

Les monuments proviennent de deux parties de l'île, les uns du Cynthe, les autres du temple d'Apollon.

1. — Base de statue de forme quadrangulaire en marbre bleuâtre : haut. 0,78; larg. 0,71; épaiss. 0,54. Le commencement des lignes à droite est effacé.

Cette base a été trouvée à mi-côte du Cynthe, dans le voisinage du temple de Sérapis, par M. Stamatakis et publiée par M. Koumanoudis (2). Le savant Athénien, qui n'avait à sa disposition qu'un estam-

(1) Ἀθήναιον, IV, p. 459.
(2) Ἀθήναιον, II, p. 134.

page, a lu seulement (l. 6) le mot ΕΠΟΙΕΙ ; sur la pierre on peut distinguer, ce me semble, le nom Εὐτυχίδης.

ΙΟΝΖΩΙΛΟΥΤΟΝΕΑΥΤΗΣ
ΠΑΤΕΡΑΖΩΙΛΟΝΠΑΣΙΓΕΝΟΥ
ΕΑΤΗΝΣΑΡΑΠΙΔΙΙΣΙΔΙ
ΑΝΟΥΒΙΔΙ
ΕΠΙΙΕΡΕΩΣΔΙΟΝΥΣΙΟΥΤΟΥΔ'ΟΝΥΣΙΟΥΣΦΗΤΤΙΟΥ (1)
ΕΥΤΙΧΙΔΗΣΕΠΟΙΕΙ

Le même nom s'est rencontré encore sur trois autres inscriptions, et j'en viendrais à douter de cette lecture trop confirmée, si je n'avais examiné les marbres à plusieurs reprises, et si d'autres que moi n'avaient bien voulu les examiner et ne s'étaient accordés avec moi (2).

2.-3. — Deux de ces inscriptions proviennent du temple de Zeus Cynthien et d'Athéna Cynthienne; elles ont été découvertes et publiées par M. Lebègue (3) ; la troisième est inédite encore. Les deux premières sont aux trois quarts effacées et peuvent donner lieu à quelque doute : n'ayant pas sous les yeux d'estampages qui me permettent de contrôler mes copies, je me contenterai d'indiquer seulement une des variantes qu'elles présentent. Au lieu de ΔΗΜΟΣΟΑΘ (Lebègue, n° VIII, l. 10), ΘΕΥ (Lebègue, n° IX, l. 12), je lis également dans les deux inscriptions, le nom de ΕΥΤΥΧΙΔΗΣ.

4. — Voici le texte de la troisième, dont la lecture est tout à fait certaine. Elle est gravée sur une base de forme quadrangulaire, en marbre blanc (haut. 0,75 × larg. 0,47 × épais. 0,45). Elle se trouve sur la pente du Cynthe, entre le temple de Sérapis et celui d'Aphrodite, plus près de ce dernier.

(1) Seules différences de lecture : l. 1, ΙΟΝ, Koum. ΟΝ — l. 3, ΕΑΤΗΝ, Koum. ΤΗΝ — c'est un ethnique ; — l. 5, cf. une inscription en l'honneur de Διονύσιος prêtre de Sérapis, Ἀθήν., II, p. 134.

(2) Je suis heureux de remercier mes camarades d'Athènes du concours dévoué et affectueux qu'ils m'ont prêté en toute occasion.

(3) *Recherches sur Délos*, p. 146, n° VIII ; p. 150, n° IX.

ΟΡΟΙΚΑΙΟ
ΑΙΕΥ
ΟΥΤΟΥΣΕΥΘΟΥΓΑΙΑΝΙ
ΧΗΣΑΝΤΑΕΝΤΩΙΕ
ΚΛ ΟΥΑΡΧΟΝΤΟΣΕΝΙΑΥΤΩ
ΙΕΡΕΩΣΔΕΔΙΚΑΙΟΥΤΟΥΔΙΚΑΙΟΥΙ
ΩΝΙΔΟΥΑΡΕΤΗΣΕΝΕΚΕΝΚΑΙΕΥ
ΝΟΙΑΣΤΗΣΕΙΣΕΑΥΤΟΥΣΚΑΙΤΗΣ
ΓΡΟΣΤΟΥΣΘΕΟΥΣΕΥΣΕΒΕΙΑΣΣΑ
ΡΑΠΙΔΙ ΣΙΔΙΑΝΟΥΒΙΔΙΑΡΠΟΧΡΑΤΕΙ
ΚΑΝΗΦΟΡΟΥΣΗΣΔΩΣΙΘΕΑΣΤΗΣ
ΣΤΡΑΤΩΝΟΣΡΑΜΝΟΥΣΙΟΥΘΥΓΑΤΡΟΣ

Dans une couronne : ΕΥΤΥΧΙ Dans une couronne :
ΑΝΙΟΥ ΔΗΣ ΝΚ
ΚΑΙΝΙ ΕΠΟΙ ϗΙ ϗΙ
ΚΗΣ ΕΙ ΣΑΡΑΠΙ
ΔΟΣ
ΖΑΚΟΡΕΥ
Dans une couronne : ΟΝΤΟΣΑΠΟΛ Dans une couronne :
ΕΝΕΓΚΑ ΛΩΝΙΟΥ ΑΡΤΕΜ
ΤΗΝΕΙΡΥΣΙ ΙΔΟΣΤΗΣ
ΩΝΗΝΤΩΙ ΕΝΝΗΣΩΙ
ΑΠΟΛΛΩΝΙ

Οἱ μελανηφ]όροι καὶ ο[ἱ θε-
ραπευτ]αὶ Εὐ[κράτην Διονυ-
σί]ου τοῦ Σεύθου Παιανι[έα,
κλειδου]χήσαντα ἐν τῶι ἐ[πὶ
Κλ...ου ἄρχοντος ἐνιαυτῶ[ι,
ἱερέως δὲ Δικαίου τοῦ Δικαίου Ἰ-
ωνίδου, ἀρετῆς ἕνεκεν καὶ εὐ-
νοίας τῆς εἰς ἑαυτοὺς καὶ τῆς
πρὸς τοὺς θεοὺς εὐσεβείας. Σα-
ράπιδι, [Ἴ]σιδι, Ἀνούβιδι, Ἁρποχράτει.
κανηφορούσης Δωσιθέας τῆς

Στράτωνος Ῥαμνουσίου θυγατρός.
Εὐτυχίδης ἐποίει.
Ζακορεύοντος Ἀπολλωνίου.
Dans quatre couronnes : (*a*) Ἀνίου καὶ Νίκης. (*b*)..... Σαράπιδος.
(*c*) Ἐνεγκα.. τὴν εἰρυσιώνην τῶι Ἀπόλλωνι.
(*d*) Ἀρτέμιδος τῆς ἐν Νήσωι.

La restitution des premières lignes se fonde : 1° sur deux inscriptions qui présentent la formule οἱ μελανηφόροι καὶ οἱ θεραπευταί (1); — 2° sur deux autres inscriptions qui font connaître, l'une, le nom du personnage à qui fut élevée la statue, celui de son père et celui de son dème; l'autre, la dignité religieuse dont il avait été revêtu. La première provient du temple d'Apollon; elle a été publiée dans le *Bulletin de Correspondance hellénique* (2); la seconde gît parmi les débris du temple de Sérapis; je la crois inédite.

ΣΑΤΥ ΟΥΕΡΜΙ ΣΘΥΓΑΤΕΡΑΣΟΤΕΙΡΑΚΑΙ ΙΑΚΟΡΕΥΟΝ
ΤΗΝ ΩΝΚΑΙΣΑΤΥΡΟΣΟΙ/ ΓΟΡΟΥΜΕΛΙΤΕΙΣΤΗΝΕΑΥ ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΥ
ΤΩΝΜΗΤΕΡΑΣΑΡΑΠΙΔΙΙΣΙΔΙΑΝΟΥΒΙΔΙ Ε ΙΕΡΕ Σ ΤΟΥΔΙΚΑΙΟΥ
ΔΙΚΑΙΟΥΤΟΥΔΙΚΑΙΟΥΙΩΝΙΔΟΥΚΛΕΙΔΟ ΤΟΣΔΕΕΥΚΡΑΤΟΥΤΟΥΔΙΟΝΥΣΙΟΥΤΟΥ
ΣΕΥΘΟΥΠΑΙΑΝΙΕΟΣΚΑΝΗΦΟΡΟΥΣΗΣΔΕΔΟΣΙΘ ΑΤΟΝΟΣΡΑΜΝΟΥΣΙΟΥΘΥΓΑΤΡΟΣ

..... Σατύ[ρ]ου Ἑρμι... .....ς θυγατέρα Σοτείρα καὶ
Ζ]ήνων καὶ Σάτυρος οἱ [Ἀθηνα]γόρου Μελιτεῖς τὴν ἑαυ-
τῶν μητέρα. Σαράπιδι, Ἴσιδι, Ἀνούβιδι. Ἐ[πὶ] ἱερέ[ω]ς
Δικαίου τοῦ Δικαίου Ἰωνίδου, κλειδ[ουχοῦν]τος δὲ Εὐκράτου τοῦ Διονυσίου τοῦ
Σεύθου Παιανιέως, κανηφορούσης δὲ Δοσιθ[έας Στρ]άτονος Ῥαμνουσίου θυγατρός.

A droite de l'inscription, en plus petits caractères, sur trois lignes :

Ζακορεύον[τος] Ἀπολλωνίου τοῦ Δικαίου.

Je laisse de côté tout ce qui dans le texte donné plus haut demande-

(1) *C. I. G.*, 2295, 2293.
(2) *Bull. de Corr. hellén.*, II, p. 397-400 (Dédicaces déliennes).

rait à être commenté, par exemple et surtout la mention si curieuse de l'εἰρυσιώνη, et je m'attacherai seulement au nom de l'artiste.

Deux artistes du nom d'Eutychidès sont connus par les textes des auteurs ou par les inscriptions. Le premier était élève de Lysippe, et fleurit vers la CXXI^e^ olympiade (1). Ce n'est certainement pas lui qui avait fait la statue d'Eucrate ; car, à l'époque où ce monument fut dédié, l'île de Délos était au pouvoir des Athéniens (2), c'est-à-dire que la dédicace eut lieu au plus tôt en l'année 166 av. J.-C. (Ol. CLIII, 3). De l'autre Eutychidès on ne sait rien, sinon qu'il était fils d'un certain Zoïle, et originaire de Milet (3) : on ignore et l'époque à laquelle il vécut, et le lieu d'où provient le marbre qui porte son nom.

Celui de Délos est probablement différent de tous les deux : il ne travailla pas avant la seconde moitié du second siècle, sans qu'on puisse déterminer une date précise, puisque le nom de l'archonte est effacé dans l'inscription.

Les quatre marbres déliens sur lesquels on lit le nom d'Eutychidès se ressemblent et s'opposent deux à deux : la paléographie est à peu près la même dans les deux inscriptions qui proviennent du temple de Zeus Cynthien, dans les deux qui existent au voisinage du temple de Sérapis ; elle est assez différente d'un couple à l'autre : sans tenir compte de l'usure qui a exagéré les défauts des inscriptions du Cynthe, la gravure, la forme des lettres y sont très-inférieures. Je ne crois pas cependant que l'on doive supposer l'existence de deux artistes du même nom qui auraient à des époques différentes exercé leur art à Délos. De semblables disparates ne sont pas rares entre des marbres qui sont certainement contemporains, quelquefois même destinés à honorer le même personnage. En fait, l'inscription de la page 40 se rapproche autant des inscriptions du sommet du Cynthe, qu'elle s'éloigne de celles du temple de Sérapis. Cependant Eucrate, fils de Dionysos, Dosithée,

(1) Plin., *N. H.*, XXXIV, 51, 78, XXXVI, 34 ; Pausan., VI, 2, 6; Ἐφημ. ἀρχ., 2236 : cf. Overbeck, *Schriftsq.*, n^os^ 1516, 1 ; 1530-1536 ; G. Hirschfeld, *O. C.*, n° 61.

(2) Ce fait est démontré par la présence dans l'inscription de démotiques athéniens : Ἠιανιεύς, Ἰωνίδης, Ῥαμνούσιος. Le démotique n'était employé que dans l'Attique, ou les pays de clérouquie.

(3) *C. I. G.*, 710 ; *Anth. Palat.*, app. n° 305 : cf. Overbeck, *Schriftsq.*, n° 2281 ; Hirschfeld, *O. C.*, n° 10, p. 159.

fille de Straton, le zacore Apollonios figurent également dans l'inscription de la p. 40 et dans celle de la page 39. Toutes deux sont contemporaines, peut-être à une année près.

5. — Bien que l'inscription de Lysippe ait été déjà plusieurs fois publiée (1), elle n'a été nulle part exactement reproduite. Toutes les copies, qui dérivent de celle de Villoison, offrent la disposition suivante:

ΑΠΟΛΛΩΝΙΛΥΣΙΠΠΟΣΛΥΣΙΠΠΟΥΗΡΑΚΛΕΙΟΣΕΠΟΙΕΙ

L'estampage que j'ai en ma possession démontre qu'elle est fautive. Le marbre existe encore à Délos, il a été retrouvé par un de mes ouvriers (2); en bas on lit :

ΛΥΣΙΠΠΟΣΛΥΣΙΠΠΟΥ
ΗΡΑΚΛΕΙΟΣΕΠΟΙΕΙ

Sur l'estampage, soit qu'il ait été pris incomplètement, soit que la pierre elle-même ait été brisée, le mot ΑΠΟΛΛΩΝΙ manque. En tout cas, comme l'espace qui reste en blanc au-dessus des deux lignes conservées est de plus de 10 centimètres, il est clair que les mots Λύσιππος Λυσίππου ne se rattachent pas à ce qui précède, mais qu'ils forment groupe avec ce qui suit, que Lysippe est celui qui avait fait la statue, et non pas celui qui l'avait dédiée; et l'on en doit conclure, semble-t-il, que Ἡράκλειος, contrairement à l'opinion de Letronne, est un ethnique (3).

Toutes les inscriptions qui suivent ont été découvertes aux abords du temple d'Apollon, pendant les années 1877 et 1878.

(1) Villoison, *Mém. de l'Académie des Inscr.*, t. XLVII, p. 296 (1809) ; Letronne, *Annali dell' Instit.*, 1845, p. 275 ; Brunn, *Kunstgesch.*, I, p. 604 et suiv. ; cf. Hirschfeld, *O. C.*, n° 157. Elle a été omise dans le *Corpus* ; et Overbeck ne la donne pas.

(2) Je ne l'ai pas vu moi-même.

(3) Je dois reconnaître cependant que je ne connais aucun exemple de cette forme de l'ethnique : car on ne peut citer le nom de Ἡράκλειος λίθος qui était donné à l'aimant concurremment avec celui de Ἡρακλεῶτις λίθος (Hellan., ap. Phot., *Bibl.*, p. 526, 38. Phot., p. 73, 20 ; 233, 19). Il paraît évident que ces deux noms ont des étymologies différentes, l'une mythologique, l'autre géographique ; que le premier dérive du nom d'Hercule, le second de la ville d'Héraclée.

6. — La plus intéressante de toutes est une inscription métrique, composée de dix vers, et qui nous fait connaître non-seulement le nom de l'artiste, la date de l'œuvre, mais aussi le sujet, et, dans une certaine mesure, la manière dont il avait été traité.

Cette inscription a été trouvée en avant du petit temple qui est parallèle à celui d'Apollon (temple d'Artémis ou de Latone). Elle est gravée sur un quartier de marbre bleuâtre qui mesure : haut. 0,585, larg. 1,08, épais. 0,335. La face antérieure seule en est polie, elle est ornée au bas d'une petite moulure ronde; les deux côtés sont travaillés de la façon qui était usitée en Grèce pour préparer les joints, c'est-à-dire que les bords sont polis, le reste dégrossi seulement; la partie postérieure n'a pas été travaillée. Dans le même endroit, à quelque distance, a été trouvée une autre pièce de marbre de même nature, travaillée de la même manière, de même hauteur et de même épaisseur. Elle mesure en largeur 1[m],33. Le côté droit, préparé comme les côtés du premier marbre, se rajuste exactement à gauche de celui-ci ; le côté gauche est poli comme la face antérieure, et l'épaisseur est à cette extrémité beaucoup plus grande qu'à l'autre (0,50 au lieu de 0,35). Il est évident que cette pièce formait l'angle gauche du piédestal. Une autre pièce semblable en formait l'angle à droite. Les trois ensemble composaient une des assises de la face antérieure du piédestal : cette assise reposait sans doute sur une moulure saillante, et soutenait une seconde assise, surmontée elle-même d'une moulure et d'une plinthe. Les côtés du piédestal et la face postérieure étaient construits de la même manière. Il présentait en façade un développement de 3[m],75. Ces mesures n'étaient pas sans utilité; elles éclairent, on le verra, quelques parties du texte épigraphique.

ΩΜΑΚΑΡΩΦΙΛΕΤΑΙΡΕΣΥΚΑΙΘΕΙΟΙΣΙΝΑΟΙΔΟΙΣ
ΚΑΙΓΛΑΣΤΗΙΣΙΝΑΝΑΞΕΥΓΑΛΑΜΟΙΣΙΜΕΛΕΙΣ
ΟΙΤΟΣΟΝΕΞΕΝΕΓΟΥΣΙΜΕΓΑΚΡΑΤΟΣΟΙΜΕΝΕΝΥΜΝΟΙΣ
ΟΙΔΕΧΕΡΩΝΤΕΧΝΑΣΔΕΙΚΝΥΜΕΝΟΙΣΦΕΤΕΡΩΝ
ΩΣΠΟΤΕΔΥΣΠΟΛΕΜΟΙΣΓΑΛΑΤΑΙΣΘΟΟΝΑΡΕΑΜΕΙΞΑΣ
ΗΛΑΣΑΣΟΙΚΕΙΩΝΠΟΛΛΟΝΥΠΕΡΘΕΝΟΡΩΝ
ΩΝΕΝΕΚΕΝΤΑΔΕΣΟΙΝΙΚΗΡΑΤΟΥΕΚΚΡΙΤΑΕΡΓΑ

ΣΩΣΙΚΡΑΤΗΣ ΔΗΛΩΙΘΗΚΕΝΕΝΑΜΦΙΡΥΤΗΙ
ΜΝΗΜΑ ΚΑΙ ΕΣΣΟΜΕΝΟΙΣΙΝ ΑΟΙΔΙΜΟΝ ΟΥΔΕΚΕΝ ΑΥΤΟΣ
ΗΦΑΙΣΤΟΣ ΤΕΧΝΗΝ ΤΩΝΓΕΟΝΟΣΑΙΤΕΣΙΔΩΝ

Ὦ μάκαρ, ὦ Φιλέταιρε, σὺ καὶ θείοισιν ἀοιδοῖς
καὶ πλάστῃσιν, ἄναξ, εὐπαλάμοισι μέλεις,
οἳ τὸ σὸν ἐξενέπουσι μέγα κράτος, οἱ μὲν ἐν ὕμνοις,
οἱ δὲ χερῶν τεχνὰς δεικνύμενοι σφετέρων,
ὡς ποτε δυσπολέμοις Γαλάταις θοὸν Ἄρεα μείξας
ἤλασας οἰκείων πολλὸν ὑπέρθεν ὅρων,
Ὧν ἕνεκεν τάδε σοι Νικηράτου ἔκκριτα ἔργα
Σωσικράτης Δήλῳι θῆκεν ἐν ἀμφιρύτῃ,
μνῆμα καὶ ἐσσομένοισιν ἀοίδιμον· οὐδέ κεν αὐτὸς
Ἥφαιστος τέχνην τῶνγε ὀνόσαιτ' ἐσιδών.

L. 1, Φιλέταιρος. — L. 5. Γαλάται. — Le rapprochement de ces deux noms prouve qu'il s'agit d'un des princes de la famille royale de Pergame. Deux d'entre eux ont porté le nom de Philétaire. Le premier fut le fondateur du royaume et de la dynastie (1); ce ne peut être lui qui s'illustra contre les Gaulois. Ces barbares, appelés en Asie par Nicomède Ier, roi de Bithynie, en l'année 278, ne rencontrèrent nulle part de résistance, jusqu'en l'année 261, où ils furent battus par Antiochus Soter. C'est seulement vingt ans plus tard qu'ils entrèrent en lutte avec l'État de Pergame : Attale fut le premier à entreprendre contre eux une guerre suivie (2). Attale eut quatre fils : Eumène, qui fut roi après lui, Attale, Philétaire et Athénaios, qui vécurent et moururent dans la condition de particuliers (3). Les exploits d'Attale et d'Eumène contre les Gaulois sont bien connus par les historiens; ils avaient inspiré aux artistes du temps plus d'une œuvre restée célèbre (4). Ceux de Philétaire ne sont mentionnés nulle part, et l'on ne voit pas comment ils auraient pu

(1) Il ne porta pas cependant le titre de roi, qu'Eumène lui-même, son successeur dans le gouvernement de Pergame, ne s'arrogea point, et qui fut pris seulement par Attale en 241.
(2) Strab., p. 624; Polyb., XVIII, 24; Liv., XXXIII, 21; Pausan., I, 8, 1.
(3) Plutarch., *de Fratern. amor.*, 5; Strab., XIII, p. 625.
(4) Plin., *H. N.*, XXXIV, 84; Pausan., I, 25, 2.

prendre place dans cette vie bourgeoise où Strabon l'enferme. Une circonstance du règne d'Eumène, qui est rapportée par Tite Live, nous apprend quand et comment Philétaire put être amené à agir personnellement, à combattre, à triompher en son nom. Lorsque Eumène II se rendit à Rome, au commencement de la guerre de Macédoine, il prit avec lui deux de ses frères, Attale et Athénaios; il remit à Philétaire le gouvernement et la garde de son royaume (1). C'est vraisemblablement durant cette régence, en l'année 171, qu'il remporta sur les Gaulois une victoire signalée : la gloire de Philétaire, qui paraît avoir été fort célébrée sur le moment, se perdit plus tard dans celle de son frère.

Ce service rendu expliquerait mieux encore que l'amour fraternel, dont Eumène et Philétaire passaient pour avoir donné le modèle, pourquoi le roi de Pergame avait élevé une statue à son frère dans l'île de Délos. On n'avait su auquel des deux Philétaire attribuer l'inscription suivante (2); le fait historique nouveau qui est maintenant acquis tranche la question. Le frère d'Eumène jouit d'ailleurs, même hors du royaume de Pergame, d'une assez grande réputation : on possède un décret du peuple d'Athènes en son honneur (3). S'il subsistait quelque doute sur l'attribution, il serait levé, je pense, par quelques particularités du monument auxquelles on n'avait pas pris garde. La pièce de marbre sur laquelle l'inscription est gravée ne formait pas à elle seule le piédestal tout entier. Non-seulement l'inscription n'y est pas symétriquement placée dans le milieu, mais, bien que la pierre soit parfaitement intacte, elle n'est pas complète.

(1) T. Liv., XLII, 55. « Per idem tempus Eumenes ad Chalcidem navibus accessit cum Attalo atque Athenæo fratribus, Philetæro fratre relicto Pergami ad tutelam regni. » Un autre texte emprunté à Polybe (XL, I) donne à penser qu'en dehors de cette mission, Philétaire tint de tout temps dans le royaume de Pergame une assez grande place. Polybe dit, en parlant du béotarque Pythéas : Ὁμοίως δὲ καὶ κατὰ τὴν πολίτειαν θρασὺς καὶ πλεονέκτης καὶ δι' Εὐμένους καὶ Φιλεταίρου σωματοποιησάμενος τὰς προειρημένας αἰτίας.

(2) Le Bas, *Expéd. de Morée*, I, p. 211, n° 283, attribue le monument à Philétaire Ier. C'est aussi l'opinion de Gerhard (*Archæol. Intell. Bl. der Allgem. Litt. Zeit.*, 1835, n° 9, p. 68). Boeckh ne se décide point ; il indique seulement, en se référant à l'inscription d'Athènes, qu'il peut être question de Philétaire II.

(3) *C. I. G.*, 122. Cf. *C. I. G.*, 3527, une dédicace faite à Apollon χρηστήριος dans un temple de l'Asie Mineure par Philétaire.

ΕΥΜΕΝΗΣ
ΦΙΛΕΤΑΙΡΟΝ

Il est certain qu'elle se continuait sur une autre pièce de marbre semblable. Or, on a trouvé dans le théâtre de Délos, au milieu duquel gît encore l'inscription ci-dessus, un fragment qui porte les lettres ΔΕΛΦΟΝ (1). Je n'ai pu comparer la dimension et la forme des caractères; car le fragment a disparu; je ne doute pas cependant que ces lettres ne soient les dernières de la seconde ligne, et qu'on ne doive lire :

Εὐμένης [Ἀττάλου
Φιλέταιρον [τὸν ἀ]δελφόν.

Le vainqueur des Gaulois est donc le second Philétaire; la date de la victoire est très-probablement l'année 171. Cela nous fait connaître l'époque précise à laquelle vécut et travailla Nicérate, qui avait reçu ordre de composer un monument commémoratif de cet exploit, et, à peu de chose près, l'année même où l'ouvrage fut exécuté; car cette œuvre de circonstance dut être achevée très-vite. Nicérate n'était pas encore connu, ni par les textes des auteurs ni par les inscriptions.

Je n'ai pu retrouver quel était le Sosicrate qui avait consacré et sans doute commandé le monument. Il ne s'était pas contenté d'élever à Philétaire une statue, il avait sans doute fait représenter un des épisodes de la guerre contre les Gaulois; car l'œuvre de Nicérate était un groupe. Cette hypothèse est justifiée par l'expression du poète anonyme qui avait composé les vers, Νικηράτου ἔκκριτα ἔργα. La preuve a d'autant plus de valeur que le pluriel n'a pas été choisi de préférence pour les nécessités de la mesure, mais qu'au contraire il s'y prêtait moins que le singulier. De plus, la grandeur du piédestal ne peut s'expliquer que s'il portait ou une figure colossale ou un ensemble de figures.

Ces figures devaient être de bronze, c'est du moins la conclusion que je tirerais du dernier vers : si l'on invoque en faveur de l'ouvrage le témoignage d'Héphaistos, c'est sans doute qu'il avait été travaillé par

(1) *C. I. G.*, 2324.

le feu, et qu'il était de ceux dont le dieu lui-même avait donné les premiers et plus beaux modèles.

7. — Ce n'est pas la seule œuvre que Nicérate eût faite pour Délos; car voici un autre marbre qui porte son nom (1) :

ΝΙΚΗΡΑΤΟΣΦΥΡΟΜ/.....ΙΟΙΕΠΟΗΣΑΝ

Cette ligne est la seule qui reste sur une base de statue dont la partie supérieure est brisée.

Le détail nouveau que cette inscription contenait, la patrie de Nicérate, nous échappe malheureusement à cause d'une cassure de la pierre.

Il n'est pas étonnant de voir cet artiste associé à Phyromaque, l'un des sculpteurs qui avaient travaillé à la cour et pour la gloire des rois de Pergame (2). Phyromaque avait, lui aussi, représenté les exploits de ces princes contre les Gaulois. Il était encore l'auteur de la statue d'Esculape, qui était placée dans le Niképhorion en avant de Pergame, et qui passait pour un chef-d'œuvre (3), et d'un Priape, connu par quelques vers de l'Anthologie (4). Il pratiquait aussi la peinture (5).

8. — Base de statue de forme rectangulaire, en marbre bleuâtre : haut. 0,85 ; larg. 0,40 (la pierre n'est pas intacte en ce sens) ; épais. 0,58. Trouvée en avant du temple, à quelque distance vers l'ouest de la base du colosse. — Un petit fragment trouvé le lendemain dans le même endroit doit être rapproché.

(1) Cf. *Bull. de Corr. hellén.*, II, p. 397-400 (Dédicaces déliennes).

(2) Plin., *N. H.*, XXXIV, 84. « Plures artifices fecere Attali et Eumenis adversus Gallos prœlia : Sigonus, *Phyromachus*, Stratonicus, Antigonus qui volumina condidit de sua arte. »

(3) Polyb., XXXII, 25 ; Diodor. Sicul., Exc. leg., XXXI, fr. 46 ; cf. Overbeck, n° 1994-2001.

(4) *Anthol. gr.*, II, 120, 9 (Planud., IV, 239).

(5) Plin., *H. N.*, XXXV, 146.

b. *a.*

Β Α Ν

Β Ω Σ Μ Ε Ι

Α / Ν Δ Ρ Ο Σ Α Γ Ο Λ ^

Α Ρ Ε Τ Η Σ Ε Ν Ε Κ Ε Ν Κ Α Ι Ε Υ

Ε Ι Σ Τ Ο Ν Δ Η Μ Ο Ν Τ Ο Ν Α Ϲ

Α Γ Ο Λ Λ Ω Ν Ι Δ Η /

Β Ο Η Θ Ο Σ Α Θ Α Ν Α Ι Ω Ν Ο Σ

Β[ασιλέα] Ἀν[τίοχον Ἐπιφανῆ
β[ασιλέ]ως Με[γ]άλου Ἀντιόχου
Ἀ[λέξα]νδρος Ἀπολ[λοδώρου (?)
ἀρετῆς ἕνεκεν καὶ εὐ[νοίας τῆς
εἰς τὸν δῆμον τὸν Ἀ[θηναίων
Ἀπόλλωνι Δη[λίωι
Βοηθὸς Ἀθαναίωνος.....

Ce sculpteur n'est pas connu encore : du moins rien ne permet de l'identifier ou avec le père de Ménodote et de Diodote (1), ou avec Boéthos de Chalcédoine (2). Boéthos de Chalcédoine n'est guère cité que comme toreuticien, et la date qu'on lui assigne d'ordinaire est antérieure à celle de l'inscription de Délos. Quant à Boéthos de Nicomédie, l'inscription où il est nommé est d'une authenticité douteuse, et l'on n'a pas sur lui d'autres données.

Le nom du roi ayant disparu, celui du personnage qui fait la dédicace étant inconnu, il est assez difficile de déterminer l'époque où vivait Boéthos. Cependant, par la comparaison de l'écriture avec celle d'autres monuments, dont la date est certaine, on est amené à l'attribuer au deuxième siècle avant notre ère. De plus, sur une inscription de Délos, qui est encore inédite, on lit :

Βασιλέα Ἀντίοχο]ν Ἐπιφανῆ
Βασιλέως μεγ]άλου Ἀντιόχου

(1) *C. I. G.*, n° 6164 ; cf. Overbeck, *O. C.*, n° 1600 ; Hirschfeld, *O. C.*, n° 142.

(2) Pausan., V. 17 ; Plin., *N. H.*, XXXIII, 155. XXXIV, 84 ; Cic., *in Verr.*, IV, 14, 32 ; *Anth. Pal.*, app. 55, 56 : cf. Overbeck n° 1596-99, 2167, 2184 ; Hirschfeld, n° 184.

.....ος Ἀθηναῖος
Ἀπόλλωνι Δηλίωι

La restitution me semble certaine : Antiochus Épiphane entretint des relations amicales avec Athènes et Délos : il entreprit d'achever le temple de Jupiter Olympien; il combla Apollon de ses offrandes (1). On n'a pas lieu de s'étonner si l'on trouve plusieurs inscriptions en son honneur (2).

Je placerai donc, par conjecturation, Boéthos fils d'Athana dans la première moitié du second siècle.

Il faut encore se contenter d'hypothèses pour différents autres artistes. Tel est, en premier lieu, Ménophile, fils d'Agasias, Éphésien.

9. — La base sur laquelle on lit son nom est en si mauvais état, que j'ai pu à grand' peine découvrir quelques lettres des premières lignes, et elles ne présentent aucun sens.

ΟΔΟ
Ν
ΤΟ
ΛΑΩΝΙ
ΗΝΟΦΙΛΟΣΑΓΑΣΙΟΥΕΦΕΣΙΟΣ

On peut reconnaître seulement la dédicace ordinaire à Apollon Ἀπόλ]λωνι; et le nom du sculpteur Μ]ηνόφιλος Ἀγασίου Ἐφέσιος [ἐποίει]. Un de ses ancêtres ou de ses descendants avait travaillé aussi à Délos, c'est Ἀγασίας Μηνοφίλου Ἐφέσιος. Boeckh place Agasias aux environs de l'olympiade CLXV (3). Une chose qui paraîtra certaine, c'est que l'inscription dont j'ai donné la copie est antérieure et sans doute d'un assez long temps aux dernières années du premier siècle avant notre ère. Sur

(1) Polyb., XXVI fr. 7, II, 12; Tit. Liv., XLI, 20 : « Magnificentiæ vero in deos vel Jovis Olympii templum Athenis, unum in terris inchoatum pro magnitudine Dei, potest testis esse. Sed et Delon aris insignibus statuarumque copia exornavit. »

(2) *C. I. G.*, 2275 *b*.

(3) *C. I. G.*, 2285 ; cf. Overbeck, n° 2277 ; Hirschfeld, n° 138. — Peut-être faut-il rattacher à la même famille Ἀγασίας Δωσιθέου Ἐφέσιος (*C. I. G.*, 6132).

l'autre face de la base, où je l'ai copiée, on lit en effet une dédicace en l'honneur de Julie, fille de César-Auguste et épouse d'Agrippa (1). Il est clair que cette dédicace est la plus récente des deux inscriptions : elle est dans un état de conservation parfaite, tandis que l'autre est assez usée pour qu'on puisse se demander si elle n'a pas été effacée à dessein. D'ailleurs, si le même marbre a été employé à deux fins, il n'est guère vraisemblable qu'on ait, sous l'empire, remplacé la statue de la fille d'un empereur par une autre statue. La décadence de Délos était déjà assez avancée au premier siècle (2) pour qu'on ait commencé dès lors à employer les marbres anciens plutôt que d'en importer de nouveaux (3). Les différences paléographiques que présentent les deux inscriptions ne permettent pas de croire que le marbre ait été en même temps gravé sur les deux faces; il reste assez de blanc, malgré la grande dimension des lettres et l'écartement des lignes, pour qu'on ait pu ajouter d'autres noms à celui de Julie, si l'on avait voulu honorer avec elle d'autres personnes de sa famille.

La statue de Julie dut être érigée entre les années 23 et 12 avant notre ère (4); celle à laquelle elle fut substituée avait sans doute été brisée : pour qu'on ne l'ait pas réparée, comme on avait fait d'autres, il faut supposer que le personnage était de peu d'importance, et qu'il avait été oublié. Mais de l'année 23 à l'olympiade CLXV (120-116 av. J.-C.), date assignée par Boeckh à Agasias, le temps est assez long pour laisser place à plusieurs générations d'artistes et pour qu'un personnage dont Agasias avait fait la statue fût mort et tombé dans l'oubli.

Il me paraît donc assez vraisemblable, ou du moins possible, que Ménophile ait été un descendant de cet Agasias qui avait fait la statue de Billienus.

(1) Cette inscription a été publiée dans le *Bull. de Corr. hellén.* (Dédicaces déliennes), II, p. 397-400.

(2) Strab., p. 486. — Sous le principat de Tibère, quand on discuta au Sénat les titres qu'avaient les temples orientaux au droit d'asile, le temple d'Apollon n'eut pas d'avocat (Tac., *Ann.*, III, 63).

(3) Une inscription en l'honneur de Titus est gravée sur un marbre qui a été manifestement regratté.

(4) L'année 23 est celle du mariage de Julie avec Agrippa, l'année 12 celle de la mort d'Agrippa. La statue fut sans doute érigée en 17, lors du voyage que Julie fit en Asie Mineure à la suite de son époux. (Joseph., *Antiq.*, XVI, 2, 2 ; cf. Nicol. Damasc., p. 225, éd. Coray.)

Les indications chronologiques font défaut pour deux autres inscriptions.

10. — La première se compose de deux lignes seulement; la partie supérieure de la base qui la porte a été brisée; voici ce qui en reste :

ϽΝΤ ΣΙΩΤΩΝΑΠΟΛΛΩΝ

Et plus bas, en petits caractères :

ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣΜΑΓΝΗΣΕΠΟΗΣΕΝ

La restitution ne souffre aucune difficulté; on doit lire :

Τὸ κοιν]ὸν τ[ῶν νη]σιωτῶν Ἀπόλλων[ι.
Ἀπολλώνιος Μάγνης ἐπόησεν.

L'ethnique permet de distinguer ce sculpteur des nombreux artistes qui se sont appelés Apollonios : c'est un homme nouveau dans l'histoire de l'art, et, à ma connaissance, le premier artiste de Magnésie dont on ait retrouvé la signature. Il serait inutile de chercher à déterminer laquelle des différentes Magnésie fut sa patrie; il est difficile de dire à quelle période de l'art il appartient. Le κοινον τῶν νησιωτῶν eut une longue existence, et l'on pourrait hésiter entre plus de deux siècles; d'après la forme des caractères, je serais assez disposé à croire que le monument est du second siècle ou de la fin du troisième.

11. — J'ai eu occasion de copier et d'estamper une autre inscription, qui rappelle des honneurs rendus par le même κοινόν : je donne ici ma copie, et parce que le monument est à peu près du même temps, et parce que les reproductions jusqu'ici publiées ne sont pas tout à fait exactes :

ΤΟΚΟΙΝΟΝΤΩΝ
ΝΗΣΙΩΤΩΝ
ΑΓΑΘΟΣΤΡΑΤΟΝ
ΠΟΛΥΑΡΑΤΟΥ

ΡΟΔΙΟΝ
ΘΕΟΙΣ ΑΣΙ
ΦΥΛΗΣΑΛΙΚΑΡΝΑΣΣΕΥΣ
ΕΠΟΕ

La lecture n'est d'ailleurs en aucun point modifiée.

12. — Base de statue de forme quadrangulaire en marbre blanc: haut. 0,565; long. 0,85; épais. 0,42. — Le monument, orné d'une moulure en haut et en bas, est d'assez bon travail; les lettres sont de bonne forme.

ΑΡΧΙΠΠΗΣΩΣΤΡΑΤΟΥΘΥΓΑΤΗΡ
ΙΚΑΡΙΟΥΓΥΝΗΜΥΚΟΝΙΗ
ΑΡΤΕΜΙΔΙ
ΠΡΑ▨ΙΑΣΑΘΗΝΑΙΟΣΕΠΟΙΗ▨Ε

ΠΡΑΞΙΑΣΑΘΗΝΑΙΟΣΕΠΟΙΗΣΕ

Ἀρχίππη Σωστράτου
Ἰκαρίου γυνὴ Μυκονίη
Ἀρτέμιδι
Πραξίας Ἀθηναῖος ἐποίησε.

Le nom de l'artiste avait d'abord été écrit immédiatement au-dessous de la troisième ligne, il a été effacé, pour être reporté au bas du monument; mais on le distingue encore.

Praxias doit être ajouté à la liste des artistes connus; car il est évident qu'il ne saurait être confondu avec l'élève de Calamis, qui avait travaillé aux frontons du temple de Delphes (1), ni avec celui qui avait sculpté une partie de la frise de l'Érechthéion (2). Il était Athénien et vivait probablement avant l'année 166. La date que je propose est fondée d'abord

(1) Pausan., X, 19, 4; cf. Overbeck, n° 857.
(2) *C. I. A.*, I, 323, 324; cf. Overbeck, n° 860; Hirschfeld, p. 155.

sur la paléographie du monument, ensuite sur l'emploi du mot Ἀθηναῖος. Si la statue avait été faite du temps où les Athéniens étaient maîtres de Délos, l'artiste, au lieu d'indiquer seulement le nom du pays dont il était citoyen, aurait fait connaître le nom du dème dont il était membre (1).

(1) Cette règle n'est pas absolue pour les signatures d'artistes (*Bull. de Corr. hellén.*, I, p. 45, n. 4).

(Nancy, décembre 1878.)

LE CHAR DE BACCHUS

D'APRÈS UNE PEINTURE DE VASE

PAR M. LÉON HEUZEY

La représentation tout à fait rare, unique même, croyons-nous, que nous publions cette année, est peinte sur un vase grec de la Cyrénaïque, acquis par le Louvre, sorte de petite amphore à figures rouges, à panse renflée par le bas, de la forme nommée *péliké*. Bacchus adolescent, presque nu, la tête ceinte de la couronne de lierre et de la *mitra*, y est figuré sur un char attelé de trois animaux différents, qui galopent de concert, une panthère, un taureau, et, entre les deux, un griffon ailé. Le corps du jeune dieu se plie, comme pour retenir les rênes de cet attelage fantastique ; mais les rênes sont invisibles et les animaux paraissent surtout obéir au thyrse de leur divin conducteur. Remarquons en passant, à l'indication d'un rameau qui se détache de la hampe du thyrse, qu'elle est faite du *narthex* ou tige creuse de la grande ombellifère cyrénéenne qui produisait le *silphion*, d'où le surnom de ναρθηκοφόρος donné à Bacchus.

Le dessin, plein de mouvement et de caractère, surtout dans les figures d'animaux, qui présentent un mélange de convention et de naturel, est esquissé très librement, comme le serait un trait à la plume. Le style est celui du siècle d'Alexandre. On sait que les amphores à noms d'archontes, trouvées dans la Cyrénaïque, se placent entre les années 403 et 313 avant notre ère (1).

Il n'est pas sans exemple, dans la mythologie grecque, de trouver des attelages formés d'animaux différents. La légende thessalienne

(1) De Witte, *Vases panathénaïques* dans les *Ann. Inst. Corr. Arch.*, 1877, p. 308 et suiv.

rapportait qu'Apollon avait enseigné au roi Admète à faire marcher sous le même joug un lion et un sanglier : ce sujet a été représenté quelquefois par les anciens; on le reconnaît sur une bague étrusque en or du musée du Louvre, et parmi les bas-reliefs en stuc d'un tombeau de la Voie Latine (1). Une peinture de vase se rapproche davantage de notre représentation : on y voit Hermaphrodite conduisant un char tiré par un griffon et par une panthère (2). Cet attelage disparate est une allusion transparente au caractère complexe du personnage, qui est par excellence un être à double nature, διφυής. Or, Bacchus était qualifié par les Orphiques de τριφυής, et le symbolisme païen, en subtilisant sur ses différentes formes, avait fini par lui attribuer une triple essence :

Ὄργιον ἄρρητον, τριφυες, κρύφιον Διὸς ἔργος (3).

Ainsi s'explique le triple attelage. L'interprétation la plus simple de la triple nature de Bacchus est celle que l'on a tirée des trois saisons auxquelles il présidait comme dieu de la végétation. La notion du triple Bacchus, dieu céleste, terrestre et infernal, n'en diffère pas sensiblement. Diodore réduit aussi toutes les formes du dieu à trois principales, qu'il considère comme autant de Bacchus distincts (4) : le Bacchus indien ou oriental à la face barbue, le deuxième Bacchus aux cornes de taureau, identifié au dieu thraco-phrygien Sabazios, enfin le Bacchus grec ou thébain. Il suffit, je pense, pour rendre compte de notre peinture, de cette idée de triplicité, que nous nous garderons d'ailleurs de vouloir approfondir, pour ne pas ajouter aux spéculations déjà assez embrouillées du symbolisme antique celles de la symbolique moderne.

Deux des animaux ici figurés, la panthère et le taureau, sont bien connus comme spécialement consacrés à Bacchus. Le seul dont la pré-

(1) *Catalogue des Bijoux du Mus. Nap.*, III, p. 116, n° 402. *Monum. de l'Inst. Corr. Arch.*, 1861, VI, pl. 32, fig. 2.

(2) Tischbein, *Collect. of Engravings*, III, 21.

(3) Hymn. Orphic., 62, v. 11.

(4) Diod. Sic., III, 63, suiv.

ence puisse nous étonner est le griffon, qui appartient d'ordinaire à un autre cycle. On le représentait comme étant la monture d'Apollon, quand ce dieu, revenait après l'hiver, du pays des Hyperboréens (1). La place importante qui lui est donnée sur le vase que nous décrivons, est sans doute une affirmation du caractère solaire attribué à Bacchus, à la suite de l'évolution religieuse qui avait fini par faire de l'ancien demi-dieu des vignerons grecs une grande divinité cosmique (2). Cette transformation était surtout l'œuvre des Orphiques, qui disaient ouvertement :

Ἥλιος, ὃν Διόνυσον ἐπίκλησιν καλέουσιν,

et dans un autre vers, plus applicable encore à notre multiple Bacchus :

Εἷς Ζεὺς, εἷς Ἅδης, εἷς Ἥλιος, εἷς Διόνυσος.

Une autre manière de traduire la même assimilation était d'accoupler ensemble les noms et les épithètes des deux divinités, comme dans les expressions suivantes : Παιὰν θυρσέγχης, Βάκχε Παιάν, κισσεὺς Ἀπόλλων. Les deux dernières citations ne sont pas tirées des poèmes orphiques, mais d'Euripide et d'Eschyle, ce qui montre que ces idées étaient en faveur dès la belle époque grecque, dans la grande poésie dramatique. L'artiste qui a composé la peinture de notre vase a procédé exactement d'après le même système, en employant les moyens propres à son art, lorsqu'il a attaché au char de Bacchus un animal habituellement consacré à Apollon. Il y avait propablement aussi une intention du même genre dans l'innovation, blâmée par Pausanias, d'après laquelle on donnait aux griffons le corps moucheté des panthères (3). Il faut

(1) Comparez la statue *Museo Capitolino*, III, 13, et la monnaie des Chalcédoniens, Mionnet, *Description*, II, 425, n° 78; Ch. Lenormant, *Nouv. Gal. myth.*, pl. 40, f. 2. — Sur deux plaques de terre cuite découpées, qui représentent Artémis ou Aphrodite, en compagnie de l'Amour, conduisant un attelage de deux griffons, voir Welcker (*Ann. Inst. Corr. Arch.*, 1830, 65-81; *Monum.*, I, pl. 18, fig. b), et O. Rayet, *Bull. Corr. hellen.*, 1879, juin, p. 329, pl. 13.

(2) Voir pour toutes les citations suivantes, Macrob., *Saturnal.*, XVII.

(3) Pausan., VIII, 2, 7

ajouter que les scènes où figure le griffon sont représentées avec une sorte de prédilection sur les vases de la Cyrénaïque, et que ce pays avait sur les dieux grecs, sur Bacchus entre autres, des légendes locales d'un caractère très-particulier.

Il n'est pas sans intérêt de donner en terminant une description sommaire de ces vases cyrénéens du musée du Louvre, à l'image du griffon. — On y remarque d'abord la représentation d'un guerrier barbare, en costume phrygien ou plutôt scythe, probablement un Arimaspe, combattant le griffon, tantôt à pied, tantôt à cheval (1). — On voit aussi un jeune héros, avec le même costume barbare ou en costume grec, figuré à cheval sur un de ces animaux fantastiques; une femme marche devant lui — Le plus communément, il n'y a que la tête du héros à bonnet phrygien, représentée en grand, à côté ou en face de la tête d'un griffon. — Enfin, sur d'autres vases, c'est la tête d'une divinité féminine, aux cheveux élégamment relevés, qui se dresse, tantôt en face d'un seul griffon, tantôt entre deux de ces animaux; les griffons sont représentés en entier, de manière à marquer le niveau du sol, d'où la tête de la déesse, de proportions beaucoup plus grandes, semble émerger miraculeusement, comme dans l'*anodos* ou montée de Coré et des autres divinités du même genre, qui étaient censées sortir à chaque printemps des entrailles de la terre (2). — Dans plusieurs des représentations précédentes, le griffon paraît donc être associé au retour périodique de certains dieux, tels qu'Adonis, Apollon ou Bacchus lui-même; on voit le rapport étroit qui existe entre ces sujets et celui qui nous occupe.

(1) C'est à tort que l'on a cru reconnaître ce sujet sur le trône du prêtre de Bacchus au théâtre d'Athènes, où ce sont non des griffons, mais des lions cornus ou chimères, combattus plutôt par des Lyciens. (Beulé, *Rev. Arch.*, nouv. sér., VI (1862), p. 350, pl. 20.)

(2) Voir ce que nous avons déjà dit sur ce sujet dans les *Monuments grecs*, 1873, p. 18 et suiv.

A CORRIGER

DANS LE MÉMOIRE SUR UN PAPYRUS INÉDIT

P. 3. v. 6, lisez : μεῖζον.
P. 4, v. 8, lisez : ἐμοί τ'.
P. 19, v. 8. Le mètre exige :

ἐκαρτέρησ' ἄρουρα· κοὐκ ἐμέμψατο.

P. 26, note sur III, 1, lisez : ΕΥΡΑΤΑ.
P. 31, v. 9, lisez : ἔτευξεν.
P. 35, l. 4, 5, 10, lisez : ἥως, comme à la ligne 3.

P. 5, v. 37. Il faut écrire, avec Cobet,

ἐμὸν σκοπεῖν τοῦτ'· εἰκότως· μὴ γὰρ καλῶς.

P. 30, v. 3. Il faut écrire, avec Blass,

οὐ γὰρ ἐν Λιγύπτῳ σκοπαὶ οὔρεα θ', οἵ' ἐπὶ νήσων.

Photog. M. — 1879 P.

Collection des Papyrus Sahidiques

MONUMENTS GRECS

PUBLIÉS

PAR L'ASSOCIATION POUR L'ENCOURAGEMENT DES ÉTUDES GRECQUES

EN FRANCE

N° 9. 1880.

HÈRAKLÈS AU REPOS

BRONZE GREC DU MUSÉE DU LOUVRE

PAR M. JULES MARTHA

Le temps n'est plus où la Grèce, indifférente à l'antiquité, abandonnait aux libres convoitises de l'étranger tous les débris de son passé. Elle tient maintenant un peu plus à ses souvenirs. Vous permet-elle parfois de venir chez elle remuer le sol ? Elle ne vous dispute pas l'honneur de la découverte ; mais elle prend soin de garder pour elle tout ce que les fouilles amènent à la lumière : aussi voit-on de jour en jour les musées helléniques, jusque dans les provinces, se peupler de statues et de bas-reliefs. La Turquie elle-même prétend ne plus se désintéresser des ruines qui sont éparses sur son territoire. Faut-il s'étonner que dans le reste de l'Europe les collections de marbres antiques soient si lentes à s'augmenter aujourd'hui ? Si le Louvre subit une situation, qu'il n'est pas en son pouvoir de changer, il a

su s'enrichir d'autre part et attirer à lui un grand nombre de ces menus objets, vases, terres cuites, bronzes, bijoux, qui ont, depuis quelques années, conquis la faveur de la mode et qui s'offrent aux enchères des amateurs et des musées. Sa collection de figurines tanagréennes en terre cuite, dont les *Monuments grecs* ont eu la primeur et que le public pourra mieux apprécier désormais, grâce au catalogue illustré qu'en donne M. Heuzey, est certainement, par la variété et le choix des modèles, par l'exquise délicatesse de quelques types rares ou uniques, par l'authenticité surtout, l'une des collections céramiques les plus remarquables, sinon la plus remarquable, qu'on puisse rencontrer. Sa collection de bronzes contient plusieurs pièces de premier ordre. Le précieux miroir de Korinthos et de Leukas, que publiait ici même M. Dumont en 1873, y est entré récemment. Parmi les dernières acquisitions, je détache la petite statuette qui fait l'objet de cette notice. La Direction des Antiques a bien voulu me la communiquer pour la présenter aux lecteurs des *Monuments*. La gravure reproduit l'objet dans ses dimensions originales.

Cette petite figure d'Hèraklès au repos a été, dit-on, découverte dans la Doride. C'est le seul renseignement que l'on ait sur sa provenance, et encore ne repose-t-il que sur le vague témoignage d'un marchand qui lui-même, selon toute probabilité, ne l'avait pas reçu de première main. Faute de mieux, on peut s'y tenir. Il est hors de doute, le style en fait foi, que l'œuvre est d'origine grecque. On sait d'ailleurs qu'Hèraklès était le héros national des Doriens et que dans la Grèce septentrionale plusieurs sanctuaires lui étaient consacrés.

La statuette est dans un état de conservation presque parfait. Seul, le pied gauche, qui était brisé un peu au-dessus de la cheville et qui manquait, a été restauré. La massue était indépendante du personnage : elle a été trouvée à part, mais au même endroit ; le mouvement du bras indiquait de quelle manière il convenait de la rajuster. Pour le faire, tout en laissant au corps son équilibre naturel, il a été nécessaire de la soulever d'environ un centimètre et de lui donner un appui. Il est probable que le socle original présentait quelque saillie, rocher ou tronc d'arbre, sur laquelle elle reposait.

Je ne connais guère de bronze qui ait une plus belle patine, sans

grain ni boursouflure d'aucune sorte. L'oxydation, partout uniforme, n'a rien enlevé au métal de son poli et n'a fait que répandre par toute la surface une teinte d'un vert sombre à reflets bleuâtres, qui est singulièrement propre au jeu de la lumière et donne toute leur valeur aux délicatesses du modelé.

Ce modelé est remarquable par la vérité avec laquelle il est indiqué. La gravure peut en donner quelque idée. Les saillies des côtes, les fermes rondeurs de l'abdomen et des muscles lombaires, les plans compliqués et les mille petites ondulations du torse, sous le bras, au-dessus des hanches, à la chute des reins ; la cambrure du dos, qui se creuse en suivant les reliefs de la colonne vertébrale et qui, quoique caché en partie par la dépouille du lion, n'en est pas moins travaillé avec le même soin jusqu'à la hauteur des omoplates ; tout cela dénote de la part de l'artiste, en même temps qu'une grande légèreté de touche, une science consommée de la précision anatomique et le souci minutieux de s'y conformer dans les moindres détails. La même étude scrupuleuse de la nature s'accuse dans la manière dont sont traités les muscles du bras et des jambes, dans les attaches nettes des articulations, dans la facture du pied, de la main, des doigts, ainsi que dans la ligne des veines qui gonflent la peau. Il y a dans tout ce morceau des finesses de modelé qui échappent à l'analyse et à la description, qu'on ne découvre qu'en retournant l'objet sous toutes ses faces, en le plaçant sous différentes lumières, et dont on ne jouit tout à fait que si l'on peut ajouter par le toucher aux ressources de la vue. On sent partout comme la souplesse de la chair palpitante de vie.

La statuette tout entière a été reprise à l'outil. Les cheveux et la barbe, la bouche, les narines, les paupières, les prunelles, toutes les lignes du visage sont marquées au burin, et d'une main si libre et si ferme que le trait n'a jamais rien de heurté ni d'indécis. Tous les attributs, les parties les plus secondaires sont d'une exécution également finie. Voici la massue, où se détachent les moindres nœuds du bois ; le baudrier, avec une rangée de postes qui règne sur toute la longueur de la bande; le carquois, avec sa riche décoration de ciselures symétriques, dont le dessin compliqué de lignes droites, de lignes cour-

bes et de pointillé, se continue sans interruption aux endroits mêmes qui ne sont pas destinés à être vus, sous le bras, par exemple. Pour se rendre compte de ces ornements, il faut retourner la statue et regarder de bas en haut dans le creux que laisse la peau de lion à la hauteur des reins, lorsqu'elle est soulevée par la pointe inférieure du carquois, et qu'elle s'écarte du corps pour retomber librement. Aussi loin que l'œil pénètre, on remarque que la gravure est toujours aussi soignée et aussi parfaite. On ne saurait imaginer rien de plus fouillé que le mufle de lion, qui sert de capuchon : les lèvres molles et tombantes, les poils fins du museau, la boursouflure des paupières fermées, les longs flots de la crinière pendante, tout a été retouché de près. La peau, dont la surface est légèrement striée, présente l'aspect velouté et soyeux d'une fourrure. Sur les bords, les poils froissés s'ébouriffent et forment comme une frange irrégulière. La queue se termine en touffe, et les griffes, rentrées dans leur gaine, gonflent l'extrémité des pattes.

Le mouvement du bras droit, qui s'éloigne du corps et s'arrondit autour de la massue, est si dégagé, la chute de la peau de lion à partir des reins est si libre, qu'il a dû y avoir des pièces rapportées. En y regardant de très près, on voit en effet la marque d'une soudure à la naissance de l'épaule et une autre un peu au-dessous de l'endroit où la pointe inférieure du carquois touche et soulève la peau de lion. C'est là, on le voit par la nuance un peu différente de la patine, qu'ont été ajustées après coup les deux lanières de métal qui forment les pattes et la bande plus étroite et plus longue qui se recourbe en avant et qui est la queue. Ces observations montrent à quelle exactitude l'artiste s'est attaché. Il semble qu'il ait compliqué son travail à plaisir, afin de mettre en lumière toutes les ressources de son habileté technique et la sûreté prodigieuse de sa main.

Ces remarques sur le style et le travail de notre bronze nous amènent à des conclusions chronologiques. Les caractères qu'il présente sont ceux que l'antiquité attribuait à l'école de Lysippe et qu'on reconnaît en partie dans les copies conservées des œuvres de cet artiste : une vérité parfaite dans la reproduction du modelé humain(1), le souci de

(1) Quintilien, XII, 10.

cette vérité poussée jusqu'à la précision des petits détails et aux dernières délicatesses(1),enfin un air de vie(2). La tête est petite par rapport au corps, suivant les proportions dont Pline rapporte à Lysippe la première application. Le visage n'est plus divisé dans sa hauteur en trois parties égales comme dans les statues du cinquième siècle : la région du front est plus courte que celle du nez, et, quoique le menton soit caché par la barbe, on voit bien qu'il n'a pas non plus l'ampleur traditionnelle. Quant au profil, il a perdu sa pureté d'autrefois. La ligne du front et du nez n'est pas une seule et même ligne droite prolongée; elle ne se creuse pas non plus, comme dans la plastique moderne ; au contraire, elle est bombée, et cette convexité s'accuse par la fuite du front et la courbure du nez fortement busqué. Sous l'arcade sourcilière, qui est tombante et forme une saillie assez épaisse, la cavité de l'œil est profonde. L'œil est bas et largement ouvert. Ce type, qui a les irrégularités significatives et comme l'individualité d'un portrait, est le même que portent, plus ou moins exactement reproduit, les monnaies macédoniennes et dans lequel on reconnaît généralement le portrait d'Alexandre(3). Si l'on rapproche du profil que nous avons ici l'un de ces tétradrachmes qui offrent l'image d'Alexandre affublé comme Hèraklès et coiffé du mufle de lion, on sera frappé de la ressemblance.

A ces considérations de style s'ajoutent, pour la chronologie, les considérations de technique. La souplesse de ce modelé, la délicatesse, un peu raffinée parfois, de ces retouches à l'outil et en même temps la liberté avec laquelle elles sont faites, témoignent d'un art qui est maître de ses procédés et qui n'a plus rien à apprendre, que la discrétion dans l'usage qu'il fera de ses ressources. La toreutique en Grèce n'en est à ce point que vers le temps d'Alexandre. C'est le moment où les écoles de plastique traitent le bronze de préférence au marbre. Lysippe ne fait guère que des statues de métal, et plusieurs sont des

(1) Pline, *Histoire naturelle*, XXXIV, 19, 6 : Propriæ hujus videntur esse argutiæ operum custoditæ in minimis quoque rebus.

(2) Properce, *Elégies*, III, 7, 9 : Gloria Lysippi est animosa effingere signa.

(3) Voir Julius Naue, *Die Portraitdarstellung Alexanders des Grossen auf griechischen Münzen des Königs Lysimachus von Thracien* (*Zeitschrift für Numismatik*, t. VIII, p. 29 et suiv.).

statues colossales, qui supposent une grande perfection de métier.

C'est aussi le moment où la gravure des monnaies est le plus achevée. La fermeté et la finesse du trait montrent que l'artiste est sûr de son burin. A cette époque appartiennent les beaux statères et tétradrachmes de Philippe et d'Alexandre, ainsi que ces monnaies de Sicile dont l'exécution est si admirable, surtout si on les compare aux monnaies du cinquième siècle dont le dessin souvent heurté accuse une empreinte trop forte sur le coin et une gravure un peu gauche. De tout ce qui précède il résulte que notre bronze n'est pas antérieur à la seconde moitié du quatrième siècle avant notre ère. Quant à lui assigner une date plus précise, il n'y faut pas songer. En tous cas, le style de l'œuvre est trop franc, trop exempt de mièvrerie et de banalité, pour qu'on puisse aller au-delà de la fin du troisième siècle.

Le rapprochement que nous avons été conduit à faire avec l'école de Lysippe est d'autant plus intéressant que le sujet d'Hèraklès est un de ceux auxquels le talent de Lysippe paraît s'être complu. Outre une série de groupes qui représentaient les douze travaux d'Hèraklès, et qui, destinés à la ville d'Alyzia en Acarnanie, avaient sans doute été enlevés par les Romains(1), on cite de lui plusieurs statues du héros. L'une se trouvait dans l'agora de Sicyone : Pausanias la signale sans la décrire. Une autre montrait Hèraklès dompté par Éros et dépouillé de ses armes. Une troisième le présentait assis sur un rocher et tenant une coupe à la main, comme dans le repas des dieux. Une quatrième, qui avait été érigée à Tarente, d'où elle passa à Rome, puis à Constantinople, était un bronze de proportions colossales : Hèraklès, fatigué de ses travaux, l'air soucieux et résigné, était assis sur une corbeille renversée, recouverte par la peau de lion. Une cinquième enfin, qui ne nous est connue que par des copies telles que l'Hèraklès Farnèse et l'Hèraklès du palais Pitti, représentait le héros debout et appuyé sur la massue. C'est la seule qu'on puisse songer à rapprocher de notre bronze.

Mais quelle différence dans la conception du type, dans l'attitude,

(1) Strabon, x, p. 459. Sur les murs d'une forteresse qui dépend d'Alyzia, M. Heuzey a trouvé une curieuse reproduction de l'Hèraklès au repos. (*Le mont Olympe et l'Acarnanie*, p. 413, pl. XI.)

dans l'expression ! L'Hèraklès de Lysippe est avant tout l'image, je dirais presque le portrait, d'un athlète dans tout le développement de son extraordinaire vigueur, avec sa musculature puissante et toute en relief. Son attitude générale est celle de la fatigue : la tête est inclinée en avant ; le bras gauche pend lourdement ; le buste s'abandonne avec une nonchalance pesante à l'appui de la massue, comme s'il était soutenu par une béquille. C'est la détente qui suit un violent effort d'énergie musculaire : toute cette chair est comme frémissante encore d'un immense travail accompli. Le visage exprime une sorte de tristesse morne, comme si le héros pliait sous la destinée fatale qui le condamne à une vie de combats et ne lui laisse d'autre repos que l'attente d'une lutte nouvelle.

Au contraire, l'Hèraklès du Louvre a quelque chose de libre et de dégagé. Le relief des muscles est vigoureux, mais sans exagération ni lourdeur. L'énergie s'y épanouit moins qu'elle ne s'y devine. C'est un guerrier nerveux et alerte, aussi propre à la course qu'à la lutte, plutôt qu'un athlète formé dans le gymnase pour des concours particuliers et propre seulement à certains efforts extrêmes. On sent en lui le ressort et la solidité qui donnent la force, et en même temps la souplesse qui augmente le poids du coup par l'élan. Cette conception plastique d'Hèraklès n'est pas rare dans l'art grec : on la retrouve sur le fronton d'Égine, sur un grand nombre de vases peints, ainsi que sur les monnaies d'Héraclée et de Crotone. N'étaient les attributs et la barbe, on croirait presque qu'on a devant les yeux un Apollon ou un Hermès. Ici ce caractère est plus marqué encore, grâce à la pose que l'artiste a donnée au héros. Rien ne dénote en lui ni lassitude ni accablement. La massue, dont l'extrémité repose à terre, le soutient à peine : quoique le buste se penche vers elle, il est loin de se laisser aller à cet appui. Le torse se cambre sur la jambe gauche, qui est d'aplomb et porte sans effort le poids du corps. La jambe droite, infléchie en arrière, effleure le sol et demeure comme en suspens, prête à faire un pas. Le mouvement de la tête inclinée vers la droite avec l'air distrait et dédaigneux d'un vainqueur qui a le triomphe facile : l'opposition du bras gauche et de la hanche droite, la courbe gracieuse des contours, ainsi que la négligence un peu apprêtée de l'ajus-

tement, donnent à l'œuvre une apparence d'abandon et je ne sais quelle élégance qui rappelle assez certains effets d'attitude chers à l'école de Praxitèle.

Par l'analyse qui vient d'être faite des caractères de ce bronze, on voit qu'il ne ressemble à aucune des statues connues d'Hèraklès. Le type, la pose, l'expression, tout est différent. Parmi les attributs, il n'y a guère que la massue et la peau de lion qu'on retrouve dans les représentations plastiques du héros. Encore la peau de lion n'y est-elle pas disposée comme ici : rarement on l'y remarque coiffant ainsi la tête à la façon d'un capuchon et tombant le long du corps avec cette liberté. Le carquois ne s'y trouve jamais (1). L'Hèraklès que nous avons ici est moins l'Hèraklès de la statuaire que celui des monnaies et surtout des vases peints. C'est dans les peintures céramiques qu'on verra le plus d'exemples de cet ajustement, ainsi que du carquois attaché sous le bras par un baudrier court, à la manière des Scythes et des Perses (2).

Je signale en terminant un autre petit bronze du Louvre, qui a été acquis avec le précédent, du même marchand, et qui représente aussi un Hèraklès. La patine est analogue et il y a lieu de penser que tous deux proviennent du même endroit. Le sujet est le combat d'Hèraklès contre l'hydre de Lerne. Le héros marche rapidement vers la droite et brandit sa massue pour frapper le serpent dressé devant lui. Le bras gauche tenait sans doute un arc : il est encore tendu en avant comme si la flèche venait de partir. Le mufle de lion coiffe la tête ; le reste de la peau revêt le corps et s'y ajuste comme une tunique, les pattes antérieures étant nouées sur la gorge et les deux autres sur le ventre. Ce bronze a été, comme l'autre, retouché à l'outil : on en voit les marques sur la peau de lion, sur le visage, sur la chevelure et sur la poitrine à laquelle on a voulu donner une apparence velue. Mais ces

(1) Clarac (*Musée de sculpture*, t. V) cite et reproduit environ quatre-vingts statues d'Hèraklès. Dix à peine ont le mufle de lion en capuchon et ce n'est aucune des figures d'Hèraklès au repos. Aucune n'a le carquois.

(2) Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder*, t. II, pl. CXLIV : c'est la représentation céramique d'Hèraklès qui rappelle le plus l'attitude de notre bronze. Voir aussi Benndorf, *Griechische und sicilische Vasenbilder*, pl. III, 1ª; XXXII, 1, 3, 4 ; Heydemann, *Griechische Vasenbilder*, pl. III 2 ; IV, 1ª, 1ᵇ; V, 1, 5, 6 ; *Annali* et *Monumenti*, 1854, p. 46, pl. V ; *Monumenti*, 1876, vol. X, pl. 27.

retouches sont faites sans soin, à la hâte, et le trait est dur et gauche. Quant au modelé, il est indiqué très sommairement par quelques grandes lignes, et sans aucune souplesse. L'ensemble cependant ne manque pas de mouvement.

Un détail est à noter : la massue, au lieu d'être en bronze comme le reste de la statuette, est en fer. Est-ce une simple négligence de l'ouvrier qui, ayant à rapporter une pièce de métal pour armer son héros, ne s'est pas astreint à prendre une tige de bronze et s'est contenté d'une tige de fer qu'il avait sous la main? Faut-il penser, au contraire, qu'il y a là autre chose qu'une adaptation fortuite?

Dans la description détaillée que donne Pausanias des objets d'art et des ex-voto de toute espèce qui se trouvaient consacrés dans l'enceinte du sanctuaire d'Apollon à Delphes, on rencontre la mention suivante d'un groupe qui représentait l'un des douze travaux d'Hèraklès, la lutte contre l'hydre de Lerne. « C'est une offrande et une œuvre de Tisagoras. Le tout est en fer, l'hydre et l'Hèraklès. L'emploi du fer pour les statues est très malaisé et demande beaucoup de travail. L'œuvre de Tisagoras excite l'étonnement (1). »

En l'absence de toute preuve, on ose à peine avoir l'idée que le bronze dont nous parlons puisse être un souvenir du groupe de Tisagoras. Il n'était pas rare dans l'antiquité que d'une statue célèbre on fît des copies réduites, des épreuves à bon marché, que la piété populaire allait d'ordinaire consacrer dans le temple où était cette statue même. Parmi les bronzes qu'on recueille en si grand nombre à Olympie, plusieurs reproduisent plus ou moins grossièrement des images de Zeus qu'on voyait dans le sanctuaire. Sur l'Acropole d'Athènes on retrouve de même des terres cuites qui ont été ébauchées sur le modèle de la statue assise d'Athéna Polias (2). Si nous avions par hasard dans l'Hèraklès du Louvre quelque reproduction du même genre, d'après la statue de Tisagoras, il serait facile de comprendre que l'ouvrier, après avoir coulé sa figurine en bronze, eût pris plaisir à lui ajouter une

(1) Pausanias, X, 18, 6 : Ἔστιν ἐνταῦθα καὶ ἄθλων τῶν Ἡρακλέους τὸ ἐς τὴν Ὕδραν, ἀνάθημά τε ὁμοῦ Τισαγόρου καὶ τέχνη, σιδήρου καὶ ἡ Ὕδρα καὶ ὁ Ἡρακλῆς· σιδήρου δὲ ἐργασίαν τὴν ἐπὶ ἀγάλμασι χαλεπωτάτην καὶ πόνου συμβέβηκεν πλείστου· θαύματος μὲν δὴ καὶ τοῦ Τισαγόρου τὸ ἔργον... κ. τ. λ.

(2) Voir O. Jahn, *De antiquissimis Minervæ simulacris atticis*.

massue en fer, comme pour rappeler, par l'exactitude de ces menus détails, ce qui faisait le caractère singulier de la statue originale, à savoir l'emploi du fer et la mise en œuvre d'un métal rebelle à la plastique.

Mais je ne veux pas insister sur ce rapprochement. Il aurait une tou autre valeur, si l'objet provenait avec certitude des ruines de Delphes. Il est fâcheux qu'on n'ait pas réussi à obtenir sur ce point des renseignements précis. Remarquons seulement que la Doride, où l'on dit qu'il avait été recueilli, touche de bien près au massif du Parnasse. On sait d'ailleurs que les paysans grecs ont l'habitude de dissimuler la source de leurs trouvailles archéologiques, en les attribuant à telle ou telle région du voisinage.

NOTE

SUR

UN DESSIN AU TRAIT

DE STYLE ARCHAÏQUE

TROUVÉ DANS L'ILE DE SAMOS

PAR M. PAUL GIRARD.

Le dessin dont nous donnons plus loin un fac-similé a été découvert dans l'île de Samos, parmi les ruines du temple de Héra. L'Héraion samien était bâti, comme on sait, tout au bord de la mer, à trois quarts d'heure de marche environ au sud-ouest de l'antique Samos, sur l'emplacement de laquelle s'élève aujourd'hui le village moderne de *Tigani*. De ce sanctuaire célèbre, un des plus grands d'Asie Mineure, au dire d'Hérodote (1), une seule colonne, privée de son chapiteau, subsiste, à cent mètres du rivage; elle a servi à baptiser le misérable hameau construit à quelques pas de là, entre le temple et la mer, et connu dans le pays sous le nom de *la Colonne*, ἡ Κολώνα.

C'est du commencement de ce siècle que datent les premières recherches tentées aux abords de l'Héraion. Vers 1807, un voyageur anglais, ayant ouvert une tranchée derrière le temple, y trouva divers

(1) Hérodote, III, 60 : ..... νηὸς μέγιστος πάντων νηῶν τῶν ἡμεῖς ἴδμεν, τοῦ ἀρχιτέκτων πρῶτος ἐγένετο Ῥοῖκος Φίλεω ἐπιχώριος.

fragments de statues et quelques inscriptions (1). Plus tard, en 1850, M. Guérin s'apprêtait à dégager la base de la colonne restée debout, afin de mettre à nu le sol de l'édifice, lorsque, subitement rappelé en France, il dut renoncer à ses investigations (2). Des fouilles méthodiques, entreprises trois ans après par Jean Ghika, prince de Samos, amenèrent la découverte de plusieurs bases de colonnes, de quelques bas-reliefs et d'un assez grand nombre de décrets et de dédicaces (3). A partir de ce moment, les recherches se multiplièrent, et peu de voyageurs, visitant cet emplacement classique, résistèrent au désir d'y faire donner quelques coups de pioche. Il faut citer parmi eux M. Humann, l'heureux explorateur de l'acropole de Pergame, qui déchaussa l'unique colonne du temple demeurée presque intacte, déblaya une partie de la façade et dressa des substructions qu'il avait mises à découvert un plan, que j'eus l'occasion de voir entre les mains d'un habitant de l'île, M. Kapsalis, du village de *Pagonda* (4).

Quand j'arrivai à Samos, au mois de juillet 1879, le terrain où se trouvent les ruines du sanctuaire avait repris son ancien aspect : les soubassements dégagés avaient disparu sous une couche de terre de plus d'un mètre d'épaisseur; des ceps de vigne, des pieds de maïs, des touffes de réglisse, des chardons obstruaient les environs immédiats de la colonne : tout était à refaire. Au bout de quelques jours, je parvins à retrouver l'angle nord-est du temple : je reconnus ainsi que le monument était dirigé exactement d'est en ouest, et que la façade orientale regardait le détroit qui sépare Samos de la côte lydienne, tandis que la façade ouest, tournée vers le fleuve Imbrasos, aujourd'hui desséché, avait devant elle les hautes montagnes boisées qui ferment de ce côté l'immense amphithéâtre de la plaine de *Chôra*. Bientôt, les bases de colonnes déjà mises au jour par mes prédécesseurs apparurent de nouveau à la lumière. En même temps, d'autres bases plus petites, trouvées en place dans le temple même,

(1) Voy. Kritikidis, Ἀρχαιολογία, Ἀρχαῖοι ναοὶ τῆς Σάμου, Hermoupolis, 1867, p. 22.

(2) Voy. les détails donnés par M. Guérin sur son séjour à *la Colonne* dans le volume qu'il a publié sous ce titre : *Description de l'île de Patmos et de l'île de Samos*, Paris, 1856.

(3) Kritikidis, *ouvrage cité*, p. 23 et suiv.

(4) Je ne sache pas que M. Humann ait rien publié sur ses fouilles à l'Héraion.

me donnaient un spécimen de l'ordre des colonnades intérieures. Au point de vue architectural, les principaux résultats de mes recherches furent : 1° que le temple était diptère; 2° qu'il avait probablement été reconstruit sur l'emplacement d'un Héraion antérieur, dont les débris sont encore visibles sous les substructions de l'Héraion actuel (1).

Il eût fallu, pour achever la tâche que j'avais entreprise, explorer dans un rayon de quelque étendue les abords du sanctuaire : mais le terrain mis à ma disposition par le gouvernement de l'île n'était pas assez vaste pour me permettre de pousser mes sondages beaucoup au-delà de l'espace occupé par les ruines du temple. Il y aurait eu cependant d'intéressantes découvertes à faire sur le front, la façade postérieure et les côtés de l'édifice : c'est là qu'étaient placées les offrandes de grande dimension, autels, trépieds, statues honorifiques, inscriptions relatives à l'administration de l'Héraion ou à l'histoire de la ville de Samos, dont l'Héraion contenait les archives. Le souvenir de quelques-unes des œuvres d'art qui décoraient l'enceinte sacrée nous a été conservé par les auteurs : Strabon parle d'un groupe colossal dû au ciseau du sculpteur Myron (2); Apulée décrit longuement la statue d'un certain Bathylle dressée par Polycrate devant l'autel de la déesse (3). En ouvrant tout autour du temple une tranchée profonde, large de 15 à 20 mètres, peut-être eût-on mis la main sur quelques-uns de ces précieux monuments. Les deux statues trouvées, il y a cinq ou six ans, par un propriétaire de *Pagonda,* à 10 mètres environ au nord de l'Héraion, doivent, dans tous les cas, encourager les recherches. On peut voir ces marbres à *la Colonne :* l'un d'eux représente un torse d'homme de style archaïque, l'autre une statue de femme drapée. Le torse, en fort mauvais état, offre plus d'intérêt; la statue de femme, dont, par malheur, la tête manque, est peu digne d'attention (4). Que ce soit une Héra, comme semble l'indiquer la dédicace

(1) Voy. un court exposé des résultats de ces fouilles dans le *Bulletin de correspondance hellénique*, IV, p. 383-394, pl. XII.

(2) Strabon, XIV, 637 : ..... τό τε ὕπαιθρον ὁμοίως μιστὸν ἀνδριάντων ἐστὶ τῶν ἀρίστων· ὧν τρία Μύρωνος ἔργα κολοσσοὶ καὶ ἱδρυμένα ἐπὶ μιᾶς βάσεως...

(3) Apulée, *Florides*, XV.

(4) Voy. *Bulletin de correspondance hellénique*, IV, p. 483 et suiv., pl. XIII et XIV.

gravée de bas en haut sur un des plis de la tunique : Χηραμύης μ' ἀνέθ[η]κ[ε]ν τῆρη ἄγαλμα, ou l'image de quelque autre divinité, c'est un morceau capital et d'une incontestable valeur. Malgré la raideur de l'attitude et l'espèce de gaine qui enserre la partie inférieure du corps, lui donnant l'aspect d'un de ces ξόανα en forme de colonne dont l'histoire fait mention, on sent déjà dans tout l'ensemble l'effort d'une main expérimentée; sous la draperie lourde et symétriquement pressée du péplos, le corsage se dessine, ample et libre; si le bras droit pendant et collé au corps, si la main gauche ramenée contre la poitrine dénotent encore dans l'invention, comme dans l'exécution, une certaine timidité, le soin avec lequel les étoffes sont traitées, les innombrables plis parallèles qui essayent d'en rendre la légèreté et la transparence, attestent chez l'artiste un souci de la grâce qui n'apparaît pas dans les œuvres plus anciennes de l'archaïsme. La fin du VI^e^ siècle et les premières années du V^e^ sont les deux dates approximatives entre lesquelles semble devoir être placé ce curieux échantillon de la plastique primitive.

D'après les renseignements qui me furent donnés, il fallut creuser à plus de 3 mètres de profondeur pour dégager ce marbre. Un peu plus bas, on découvrit un dallage admirablement conservé, quelque fragment peut-être de la voie sacrée qui reliait l'Héraion à la ville de Samos. Nous savons en effet par Pausanias qu'une avenue conduisait de la cité jusqu'au temple (1). Comme le sanctuaire des Branchides (2), comme le temple de Delphes (3) et de Délos (4), l'Héraion avait sa ἱερὰ ὁδός, probablement bordée de statues et de tombeaux. Il faut souhaiter qu'un jour cette route soit retrouvée : que de précieux documents ne fournirait-elle pas à l'étude de la civilisation samienne et à l'histoire de l'art ionien !

Le monument que nous publions aujourd'hui provient, nous l'avons

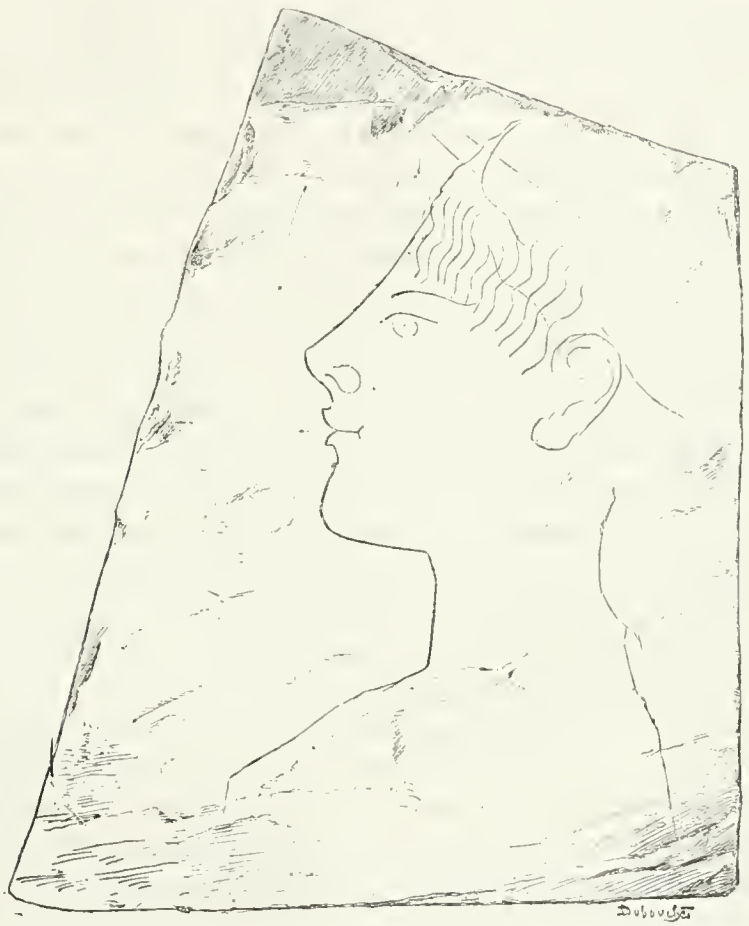
(1) Pausanias, VII, 5, 13 : ..... Σαμίοις δὲ κατα πὴν ὁδὸν τὴν ἐς τὸ Ἡραῖον τὸ Ῥαδίνης καὶ Λεοντίχου μνῆμά ἐστι..... Cf. Apulée, *Florides*, XV.

(2) Newton, *Halicarnassus, Cnidus and Branchidæ*, pl. LXXVI, vol. II, part. II, p. 528 et suiv.

(3) Haussoullier, *Bulletin de correspondance hellénique*, V, p. 1 et suiv. Cf. le plan.

(4) Homolle, *Revue archéologique*, 1880, XL, p. 85 et suiv., pl. XV.

dit, des ruines mêmes de l'Héraion. C'est en faisant fouiller à l'intérieur du temple pour y chercher les traces du sanctuaire primitif, que je découvris, parmi des décombres de toute nature, le croquis dont on voit ici une reproduction.



La pierre sur laquelle est dessiné ce profil est une pierre de couleur grisâtre, sorte de tuf très friable lorsqu'on le tire de la terre humide, mais qui durcit rapidement à l'air sec. La face postérieure n'a pas été taillée, tandis que la face antérieure, polie avec soin, n'offre d'aspérités qu'en bas, à l'endroit où le dessin s'arrête. La figure ci-

jointe est une réduction photographique d'un calque pris sur l'original; elle rend donc aussi fidèlement que possible la forme de la pierre et les contours du dessin qui y est tracé. On a cru devoir seulement supprimer, comme inutile, la partie inférieure, pleine de rugosités, et sur laquelle on ne distingue aucun trait. La hauteur de l'original est $0^m,310$, la largeur à la base, $0^m,210$, l'épaisseur $0^m,085$.

C'est à l'aide d'une pointe qu'a été dessiné le profil qui occupe le milieu de la pierre. Le trait, léger et indécis à l'endroit de l'oreille et des cheveux, est au contraire profond et sûr lorsqu'il indique le nez, la bouche, le menton et la gorge. Il semble bien que l'auteur inconnu de ce croquis ait voulu représenter une femme : la ligne de la poitrine, brusquement interrompue un peu au-dessous du cou, se prolonge pourtant assez pour nous laisser voir une partie du sein. La coiffure mérite d'être remarquée. Sous les cheveux épars qui cachent le front, deux traits presque parallèles porteraient à croire que l'artiste avait d'abord conçu son personnage coiffé de bandeaux, puis que, se ravisant, il l'a imaginé les tempes ornées de boucles flottantes. Une ligne courbe, menée derrière l'oreille, paraît marquer le contour d'un chignon qui serait retombé sur la nuque. Peut-être les deux traits qui coupent le front perpendiculairement appartiennent-ils à quelque pétase demeuré à l'état d'intention. On n'aperçoit pas trace de vêtement ni de parure. Je crois pourtant distinguer sur l'original une boucle d'oreille que notre calque ne reproduit pas.

Une pensée vient à l'esprit, à la vue de ce singulier monument : c'est que c'était une peinture. Peut-être, avant d'employer la couleur, les peintres de fresques, à l'exemple des fabricants de vases d'ancien style, où de légers traits en creux indiquent les principaux contours des figures et servent à guider la main du décorateur, traçaient-ils, à l'aide d'une pointe, sur les surfaces qu'ils se proposaient d'orner, les lignes essentielles de leur tableau. S'il en était ainsi, il y aurait quelque chance pour que nous eussions sous les yeux une peinture antique, un fragment sans doute d'une des fresques qui décoraient l'intérieur de l'ancien Héraion. Cette explication ne résiste pas à un examen attentif de la pierre. C'est vainement, en effet, qu'on chercherait sur cette pierre des traces de couleur : on n'en rencontre ni aux

endroits lisses ni dans les creux. On a beau gratter, une fine poussière grise, où n'entre aucun élément colorant, est tout ce qu'on recueille sur la face taillée de ce morceau de tuf. Or, si cette face avait été peinte, il est probable qu'on s'en apercevrait encore aujourd'hui. On sait combien les tons antiques sont tenaces : sur les fragments d'architecture réunis à Athènes derrière les Propylées, on trouve encore des traces de bleu et de rouge que ni le temps ni les intempéries n'ont altérées. A plus forte raison, la couleur eût-elle subsisté, au moins à certains endroits, sur un fragment aussi bien conservé que celui qui nous occupe, sur un dessin qui n'est pas demeuré, comme les marbres d'Athènes, exposé à la pluie, au soleil, à la poussière, mais qui, longtemps enfoui dans un terrain sablonneux et légèrement humide, y a gardé une fraîcheur surprenante et une merveilleuse netteté de contours.

Il y a plus. Ce croquis n'a jamais été achevé. La partie supérieure de la tête n'a pas même été indiquée; le corps ne continue pas au-dessous du sein : le tuf présente d'ailleurs à cet endroit des aspérités qui ne permettaient guère de descendre plus bas. Ne sont-ce pas là les caractères d'une esquisse, crayonnée rapidement et sans but par quelque artiste desœuvré, peut-être par un des ouvriers employés à la construction du premier Héraion? Ce qui le prouverait encore, c'est la position du dessin sur la pierre : il en occupe juste le milieu, comme si l'auteur eût trouvé ce fragment ayant déjà la forme qu'il présente aujourd'hui et que, dans ce champ limité par le hasard, il eût dessiné le profil que nous avons sous les yeux.

Quoi qu'il en soit, ce gracieux croquis est l'œuvre d'un artiste. Si quelque inexpérience apparaît dans certains traits, si l'oreille, par exemple, est un peu trop grande pour la hauteur totale de la figure, toute la partie antérieure de la face, traitée d'une main sûre et avec une grande liberté, dénote une connaissance approfondie des règles du dessin, ainsi qu'une remarquable aisance. Nous sommes loin de cet archaïsme raide et guindé, aux prises avec une matière rebelle qu'il ne parvient pas à assouplir. Entre le profil samien et les têtes de divinités, de guerriers ou d'athlètes sorties des ateliers de la Grèce continentale, masques puissants, mais lourds, où la vie ne s'exprime

guère que par un vague sourire, il y a la différence qui existe entre un art savant et un art encore gauche, inhabile à rendre les plus simples effets. Ici, nulle trace d'effort; une grâce spirituelle est répandue sur le visage tout entier; le nez retroussé, la bouche entr'ouverte, le sourcil relevé donnent à la physionomie un aspect souriant, tandis que la courbe très développée et très ferme du menton lui conserve un air de gravité naïve. Nous sommes au deuxième âge de l'archaïsme, à cette époque où les sculpteurs, sans se départir encore de la raideur hiératique des anciens canons, la tempèrent par une heureuse souplesse. Mais cette souplesse, ils ne l'obtiennent qu'au détriment de la pureté et de la sévérité du style. Ce procédé est sensible dans les curieux bas-reliefs rapportés de Thasos par M. Miller (1). Ce qui fait le charme de quelques-unes des figures qu'on y voit représentées, c'est une grâce analogue à celle qui distingue le croquis de Samos; mais, comme dans l'esquisse samienne, c'est par une infidélité voulue au type traditionnel de l'archaïsme que l'auteur a atteint l'effet qui nous frappe; c'est en imaginant, comme l'artiste samien, ses personnages avec le nez légèrement retroussé et les lèvres entr'ouvertes, qu'il a réussi à leur donner l'expression de finesse un peu efféminée qui fait le principal intérêt de son œuvre.

Quelle date assigner à notre monument? L'époque à laquelle on rapporte généralement les bas-reliefs thasiens est le milieu du v^e^ siècle; mais l'analogie qui existe entre eux et notre croquis n'est pas assez frappante pour que, à l'aide des uns, on puisse dater l'autre. Qui sait, d'ailleurs, si cet archaïsme aux libres allures n'a pas paru à Samos et dans les colonies ioniennes d'Asie Mineure plus tôt qu'à Thasos? Les termes de comparaison, à Samos même, nous font défaut : l'unique spécimen de la plastique samienne auquel on puisse recourir est la statue de femme drapée dont il a été question plus haut; mais la tête manque. Il semble pourtant que ce marbre appartienne à un art plus ancien que le dessin que nous venons de décrire : la recherche

(1) Ces bas-reliefs sont au Louvre, Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Musée national du Louvre*, p. 32 et suiv. Voy. Overbeck, *Geschichte der griechischen Plastik*, Leipzig, 1880, I, 1, p. 167. — Cf. l'intéressante étude qu'a faite de ces marbres M. Heuzey, à propos de la stèle trouvée par lui aux environs de Pharsale, dans le *Journal des savants*, 1868, p. 153 et suiv.

même avec laquelle les étoffes y sont travaillées, tout en marquant un progrès, trahit cette préoccupation excessive du détail qui est un des signes de la sculpture primitive. Il y a dans notre esquisse plus de souci de l'ensemble. En l'attribuant à la première moitié du v^e^ siècle, on s'éloignerait peu, croyons-nous, de la vérité. A quelque époque qu'il faille la rattacher, c'est une œuvre charmante; le lieu d'où elle provient et la rareté des documents que nous possédons sur l'art de Samos en augmentent encore le prix.

Paris. — Typographie de G. Chamerot, 19, rue des Saints-Pères. — 10428.

MONUMENTS GRECS

PUBLIÉS

PAR L'ASSOCIATION POUR L'ENCOURAGEMENT DES ÉTUDES GRECQUES

EN FRANCE

N.° 10. 1881.

BAS-RELIEFS GRECS VOTIFS

DU MUSÉE DE LA MARCIANA, A VENISE

PAR M. MAXIME COLLIGNON

La classe des monuments votifs de style hellénique est aujourd'hui fort nombreuse. Depuis que Le Bas, dans les planches de son *Voyage archéologique*, en a publié d'intéressants spécimens, elle s'est accrue avec une rapidité qui ne fait jamais défaut, quand les recherches sont conduites méthodiquement. Les ex-voto tiennent une place importante dans le recueil que M. R. Schöne a consacré aux bas-reliefs grecs (1), et les revues périodiques, comme le *Bulletin* de l'École française d'Athènes, en signalent fréquemment de nouveaux exemplaires à l'attention des archéologues. En attendant un recueil général, que justifierait la valeur de ces monuments pour l'histoire des cultes locaux, on a pu écrire

(1) *Griechische Reliefs aus Athenischen Sammlungen, herausgegeben von R. Schöne*, 1872.

des mémoires isolés sur différentes séries de bas-reliefs votifs, par exemple sur les plaques de marbre sculptées consacrées à Pan et aux Nymphes (1), et un récent travail de M. Paul Girard a montré quel curieux commentaire les ex-voto trouvés sur l'emplacement de l'Asclépieion d'Athènes nous apportent pour la connaissance du culte d'Asclépios (2).

Tous les bas-reliefs votifs sont loin de donner lieu à une interprétation aussi précise : l'absence ordinaire d'inscriptions, l'ignorance où l'on est souvent de la véritable provenance, le peu de renseignements que nous possédons parfois sur les cultes auxquels ils se rapportent, sont autant de motifs de doute. Toutefois, pris dans leur ensemble, ils nous révèlent des préoccupations religieuses qui ont duré aussi longtemps que la religion grecque elle-même. L'ex-voto est une des formes les plus persistantes de la dévotion populaire, dont les monuments et les inscriptions peuvent seuls nous faire connaître l'esprit. On sait quelle place y occupaient les pratiques extérieures, les rites minutieusement accomplis, qui suffisaient à rassurer la conscience du Grec, et à le mettre en règle avec la divinité. Ces pratiques étaient quotidiennes; il y avait, dans la vie de chaque jour, mainte occasion de solliciter l'intervention divine, et par suite d'acquitter la dette que l'on croyait avoir contractée. Les marbres ne nous font connaître le plus souvent que les dehors de cette dévotion; ils traduisent par un fait matériel, par une représentation convenue la reconnaissance du fidèle; mais le sentiment qui l'a guidé, la nature de sa foi religieuse risqueraient de nous échapper, si nous étions réduits à ces seuls témoignages; les inscriptions nous permettent de comprendre le sens de ces pratiques (3). On a peine à croire que la conscience morale de la foule y ait jamais été profondément engagée; ce qu'elle y cherchait, c'était moins le repos du cœur que celui de l'esprit. Rien n'est plus instructif à ce point de vue que les textes gravés sur des lames de plomb, découvertes à Dodone par M. Carapanos (4). Les questions posées

(1) Michaelis : *Annali dell' Instit. Arch.* 1862. Cf. Pottier, *Bull. de Corr. hell.* 1881, p. 349 et suiv.

(2) *L'Asclépieion d'Athènes, d'après de récentes découvertes*, Paris, 1882.

(3) Voir C. T. Newton : *Essays on Art and Archaeology. — On Greek inscriptions.*

(4) Voir Carapanos, *Dodone et ses ruines. Inscriptions sur plaques de plomb ;* nos 17, 18 et suiv.

à l'oracle par les dévots pèlerins montrent bien quels intérêts étaient en jeu; l'un d'eux demande quel est le dieu dont il pourra obtenir la santé et la fortune; un berger promet à Zeus et à Dioné des sacrifices, s'il réussit dans l'opération qu'il projette sur des troupeaux. On entendait bien être payé de retour, et la piété prenait ses précautions pour ne pas s'égarer. On essayait d'intéresser le dieu à ses affaires, à ses spéculations, comme ce propriétaire qui demande s'il y a avantage pour lui à occuper en personne sa maison de ville et à cultiver son champ. A coup sûr, il serait téméraire de ne voir dans les monuments votifs que le gage de marchés de cette nature, passés entre le dieu et le croyant; parmi les préoccupations qui amenaient les suppliants au sanctuaire du dieu, il en est de fort touchantes; ce sont les craintes, les espérances que font naître les évènements importants de la vie. Mais la dévotion populaire n'allait pas plus loin; la conscience de la foule n'était pas sollicitée par des problèmes auxquels la religion officielle n'apportait aucune solution. C'est une des causes qui expliquent la persistance de ces pratiques; elles n'ont jamais été atteintes par les changements survenus dans les croyances, dans les idées philosophiques; les progrès du scepticisme les ont laissées intactes. On n'est pas étonné de trouver dans nos musées des ex-voto de la plus basse époque; ceux qui les consacraient, obéissaient aux mêmes sentiments que ces potiers ou ces mineurs corinthiens du VI^e^ siècle, qui suspendaient dans le temple de Poseidon des plaques peintes, destinées à appeler sur leurs travaux la protection du dieu (1).

I

Les bas-reliefs qui font l'objet de cette notice appartiennent à la série des monuments votifs. Ils sont brièvement décrits dans le catalogue des sculptures du Musée de la Marciana (2); mais il m'a semblé qu'une

(1) Le Musée du Louvre possède quelques-unes de ces plaques de terre cuite, qui ont été décrites par M. Rayet, dans la *Gazette Archéologique*, 1880, n° 3.

(2) Valentinelli, *Marmi scolpiti del Museo Archeologico della Marciana*, 1866, n^os^ 190 et 200. L'ex-voto à Arès est interprété à tort par Valentinelli comme une stèle funéraire (n° 190).

indication aussi sommaire ne suffisait pas à montrer les caractères qui les rattachent à l'art hellénique, et d'autre part ils offrent des représentations figurées encore peu connues. Grâce à l'obligeance de M. Heuzey, qui a bien voulu faire profiter l'Association de clichés photographiques exécutés pour lui à Venise, les lecteurs des *Monuments grecs* ont sous les yeux deux de ces bas-reliefs, dont le premier représente un ex-voto consacré à Arès (Pl. I).

On sait que si ces monuments ont quelquefois le caractère d'une offrande propitiatoire, ils sont souvent le gage de la reconnaissance des suppliants. En l'absence de toute inscription, il est difficile de déterminer sûrement à quelle catégorie appartient notre bas-relief; toutefois la scène est composée comme elle l'est d'habitude sur les monuments consacrés à la suite d'un vœu. Les dieux y sont d'une taille plus élevée que les suppliants : c'est ainsi que dans les tableaux religieux du moyen âge les pieux donateurs sont figurés dans des proportions réduites, à côté des personnages sacrés auxquels ils apportent l'offrande de leur dévotion.

Les ex-voto à Arès sont rares. On ne peut, à ma connaissance, rapprocher du bas-relief de Venise qu'un ex-voto du Louvre, inexactement publié par Clarac (1). Mais le bas-relief du Louvre paraît être d'une date plus récente, et rappelle le style de la période macédonienne. Le dieu porte la cuirasse à épaulières, et un manteau assez prétentieusement drapé. Malgré l'analogie de la composition, et la ressemblance des lignes générales, l'ex-voto de la Marciana accuse un style beaucoup plus simple, et par suite, croyons-nous, une époque plus ancienne. Le dieu est vêtu d'une simple tunique, et d'une courte chlamyde agrafée sur l'épaule droite; le visage, barbu, aux traits sévères, a un singulier accent de fermeté; c'est celui d'un homme dans toute la force de l'âge. Tandis que les peintures céramiques représentent Arès comme un

(1) Clarac, *Musée de sculpture*, pl. 150. N° 266. Clarac néglige de placer dans la main d'Arès une patère fort visible sur le marbre original. Bouillon interprète la scène comme une cérémonie nuptiale. (T. III ; B. r. pl. 23.) M. Fröhner, *Notice de la sculpture antique*, n° 129, y reconnait une invocation à Arès, et propose pour la divinité féminine le nom d'Héra. Ce bas-relief est en marbre pentélique. Valentinelli cite en outre un bas-relief du palais Giustiniani, avec une inscription; il le donne d'ailleurs pour une stèle funéraire, ce qui enlève quelque valeur au rapprochement.

hoplite armé de toutes pièces (1), sur notre marbre le caractère guerrier du dieu n'est rappelé que par le casque à haute crinière, à géniastères relevés, et par le bouclier placé dans l'angle du bas-relief. Cette représentation était-elle consacrée par une tradition populaire, ou empruntée à quelque statue célèbre? Il est difficile de le dire. Parmi tous les dieux du panthéon hellénique, Arès est celui dont le type plastique est le plus incertain, et les éléments de comparaison sont peu nombreux. Ses statues étaient peu répandues (2), et le témoignage des monnaies, si précieux pour l'étude de la mythologie figurée, nous fait presque complètement défaut, Arès n'ayant été honoré par aucune ville comme divinité protectrice (3). Les bas-reliefs de l'autel Borghèse, imitation assez tardive du style archaïsant, le montrent sous des traits fort différents de ceux de notre ex-voto; le dieu, nu et imberbe, y est armé de la lance et du bouclier argien. Il y a donc quelque intérêt à retrouver ici une représentation d'un caractère évidemment populaire, et qui vient utilement s'ajouter aux documents que nous possédions.

L'attitude d'Arès est bienveillante; le geste de la main droite, qui tend une patère pour recevoir la libation, ne laisse pas de doute. Est-il invoqué par quelque soldat, échappé aux dangers de la guerre, heureux, comme les Athéniens du chœur de *la Paix*, d'en avoir fini avec la fatigue de l'armure, et la maigre nourriture de l'hoplite en campagne (4)? On songe sans peine aux vers de l'Hymne homérique, où, par un contraste naturel, le dieu de la guerre est invoqué comme une divinité bienfaisante, pouvant faire jouir les hommes des loisirs de la paix :

> ... ἀλλὰ σὺ θάρσος
> δός, μάκαρ, εἰρήνης τε μένειν ἐν ἀπήμοσι θεσμοῖς,
> δυσμενέων προφυγόντα μόθον, Κῆράς τε βιαίας (5).

(1) Voir le vase représentant la *Gigantomachie*, publié ici même par M. Ravaisson : *Mon. Grecs*, année 1875. Cf. *Élite céramographique*, pl. LVII.

(2) Les plus célèbres étaient celles d'Alcamènes (Paus., I, 8, 4) et de Scopas (Pline, *N.-H.* XXXVI, 26).

(3) Voir P. Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*, p. 184.

(4) Aristophane, *la Paix*, v. 1127.

(5) *Hymne à Arès*, v. 15 et suiv.

Comme dans le bas-relief du Louvre, la libation est faite par une divinité féminine, où je crois qu'il y a lieu de reconnaître Aphrodite. M. Fröhner propose le nom d'Héra; mais est-il besoin de rappeler l'association presque constante d'Arès et d'Aphrodite sur les monuments figurés (1)? Il en était de même dans les pratiques du culte; et si, comme on peut le supposer, l'ex-voto de Venise est d'origine attique, il n'est pas inutile de rappeler qu'à Athènes deux statues d'Aphrodite se trouvaient dans un temple d'Arès (2). Ici, elle est rapprochée d'Arès, comme Hygieia figure auprès d'Asclépios sur les monuments votifs; il y a plus, elle semble être l'intermédiaire entre le dieu et le suppliant, qui ne sépare pas dans sa gratitude deux personnages divins constamment unis. Cette alliance bien connue dispensait le seulpteur de marquer nettement les attributs de la déesse : personne ne pouvait s'y tromper. Aussi rien, si ce n'est sa haute stature, ne distingue Aphrodite d'une mortelle. Elle est vêtue d'une longue robe talaire et d'un voile, et porte la chaussure de sortie des femmes grecques, bien connue par les figurines tanagréennes. De la main droite, elle verse d'une œnochoé le liquide de la libation, et de la gauche relève un coin de son voile par un geste élégant, qu'on a pu longtemps considérer comme particulier à Aphrodite. Mais ce geste n'a aucun caractère symbolique; il est attribué, sur les bas-reliefs, à des personnages fort divers; telle est, par exemple, la ville de Corcyre, sur un en-tête de décret athénien du IV^e^ siècle; telle est encore, sur un bas-relief analogue, la femme drapée qui représente le Péloponnèse concluant une alliance avec la république d'Athènes (3). Il ne faut sans doute y voir qu'un motif plastique, familier à l'art de la bonne époque; c'est une façon ingénieuse de composer une attitude aux personnages féminins, en reproduisant une pose à la fois naturelle et gracieuse qu'on pouvait observer dans la vie de chaque jour. La chevelure de la déesse est traitée avec beaucoup de soin; relevée tout autour de la tête, à l'aide d'une sorte de

(1) Cette tradition existait déjà au VII^e^ siècle; Arès et Aphrodite sont figurés côte à côte sur le coffre de Kypsélos : Pausanias, V. 18, 5. Cf. les observations de M. Ravaisson, *la Vénus de Milo*, 1871.

(2) Τῆς δὲ τοῦ Δημοσθένους εἰκόνος πλησίον Ἄρεώς ἐστιν ἱερόν, ἔνθα ἀγάλματα δύο μὲν Ἀφροδίτης κεῖται. Pausanias, I. 8, 4.

(3) *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1878, Pl. XII et Pl. XI.

lien ou de bandelette qu'elle recouvre, elle offre un arrangement particulier, qu'on retrouve sur certaines médailles du meilleur style (1). Le sculpteur n'a pas négligé d'indiquer les stries ondulées marquées par le peigne; ce détail, que l'art archaïque reproduit scrupuleusement, suffirait seul à montrer que notre bas-relief se ressent des traditions de la bonne époque.

On chercherait vainement dans cette représentation d'Aphrodite un attribut caractéristique, et le type lui-même ne trahit aucune recherche de personnalité. Les formes pleines et robustes de la déesse, le galbe un peu lourd du visage arrondi, aux lignes fortes et régulières, voilà autant de traits qui se retrouvent fréquemment dans les figures de femmes sculptées sur les stèles funéraires; il semble que le sculpteur n'ait fait que reproduire le type anonyme et courant de la femme grecque. Les ressemblances d'attitude ne sont pas moins frappantes. Que l'on compare l'Aphrodite de notre bas-relief à l'une des femmes figurées sur la charmante stèle de Protonoé, au Céramique extérieur d'Athènes : la pose est presque identique ; les détails du costume, l'agencement des plis sont les mêmes. Cette répugnance pour les attributs marqués avec trop de précision, pour le détail inutile qui alourdit, est tout à fait conforme aux habitudes générales de l'art grec, qui, dans le domaine même le plus modeste, faisait passer avant tout l'harmonie et l'élégance de la composition. Il eût été facile de figurer sur la stèle quelque statue célèbre, quelque *xoanon* raide et gauche, cher à la piété populaire. Mais on sait que l'art de la bonne époque n'a jamais compris ainsi l'allégorie mythologique (2). Sans insister sur ces raisons, il faut remarquer en outre que la sculpture industrielle était soumise à des exigences toutes particulières : celles de la production hâtive et journalière. Les sculpteurs, ou plutôt les marbriers qui exécutaient ces ex-voto, avaient-ils le loisir de chercher un type, de souligner par de fines nuances d'expression les différences souvent fugitives qui distinguaient l'une de l'autre certaines divinités du panthéon

(1) Par exemple, la tête d'Héra figurée sur une monnaie de Samos : Müller-Wieseler, *Denk. der alten Kunst.* II, Pl. IV, n° 54 f.

(2) Voir les remarques de M. Albert Dumont à propos des allégories politiques sur les bas-reliefs grecs : *Mon. Grecs.* 1873, p. 40.

hellénique, comme Aphrodite, Coré, Déméter ? Ils retrouvaient sous leur ciseau des types convenus, des arrangements de draperies qui leur étaient familiers. Hommes mûrs, femmes, éphèbes, autant de personnages dont la physionomie était tracée d'avance. Il y a plutôt lieu de s'étonner de la variété que les sculpteurs savaient introduire dans les attitudes ; si les personnages de bas-reliefs ont entre eux comme un air de famille, il est bien rare de trouver de véritables répliques, comme si l'artiste avait servilement copié un modèle déposé dans l'atelier.

II

Le second bas-relief, dont je regrette de ne pouvoir donner une reproduction (1), figure une offrande à Héraklès. Le héros est debout devant une édicule, indiquée par une architrave que soutiennent deux colonnes doriques, posant sur un double soubassement de pierres en bossage. On voit, dans le champ du bas-relief, trois arbres dépouillés de leurs feuilles, négligemment traités, qui suffisent à rappeler le petit bois sacré du téménos. Héraklès s'appuie de la main gauche sur sa massue, et de l'autre saisit par une de ses cornes un taureau que lui amène une famille de suppliants. L'un de ces trois personnages est un homme mûr ; les deux autres, un jeune homme et un enfant, sont étroitement drapés dans leur himation, comme les éphèbes qui figurent fréquemment au revers des vases peints. Ils ne se distinguent en rien des personnages du même genre que montrent les ex-voto : types, costumes, attitudes, sont consacrés par la tradition (2).

Ce bas-relief, déjà signalé plusieurs fois, a donné lieu à des interprétations contradictoires.

Les premiers éditeurs du catalogue de la Marciana, les deux Zanetti, et M. Valentinelli y reconnaissent avec raison, croyons-nous, un sacri-

(1) Le cliché dont M. Heuzey a bien voulu me communiquer une épreuve, n'a pas permis la reproduction par l'héliogravure.

(2) Voir les intéressantes remarques de M. P. Girard sur l'art des ex-voto : *l'Asclépieion d'Athènes*, p. 112.

fice à Héraklès (1). Telle est aussi l'opinion de M. Schöne, qui le rappproche d'un bas-relief analogue, trouvé à Ithôme, et conservé au Musée d'Athènes (2). Le Bas, ayant eu l'occasion de le mentionner, pensait, au contraire, à Thésée, le héros ἀλεξίκακος des Athéniens; le taureau serait celui de Marathon, et le héros serait « invoqué par des opprimés, pour qu'il les délivre, comme il a délivré autrefois leurs ancêtres (3) ». Si la série des ex-voto avait été mieux connue, Le Bas aurait sans doute écarté une hypothèse que rien ne justifie : on ne voit pas ce que pourraient être ces opprimés, et c'est altérer le sens de ces monuments du culte et de la foi privée, que de les rattacher à des préoccupations de l'ordre politique ou social. M. Conze paraît se rallier à l'opinion de Le Bas, mais pour des raisons empruntées à l'examen du type plastique du héros (4). D'après le savant directeur des Antiques du Musée de Berlin, la pose de la tête légèrement inclinée, les formes juvéniles du corps, l'aspect de la massue, qui est longue et mince, feraient songer à Thésée plutôt qu'à Héraklès; en outre, dans le vêtement jeté sur l'épaule gauche du héros, M. Conze reconnaît une chlamyde et non une peau de lion; il interprète comme un pétase l'objet de forme indistincte placé derrière la nuque du personnage. Je crois cependant qu'il n'y a guère lieu d'hésiter; en dépit du travail très négligé, on peut distinguer le mufle et les paupières fermées du lion dont la dépouille sert de vêtement à Héraklès. Ce détail lève tous les doutes sur l'identité du héros.

Au reste, le témoignage des monuments figurés vient confirmer cette dénomination. Parmi les monuments votifs qui représentent Thésée, il en est un de provenance athénienne, où l'on reconnaît avec certitude le fils d'Égée, grâce à l'inscription gravée dans le champ : ΘΗΣΕΥΣ (5).

(1) Zanetti, *Antiche statue greche e romane della libreria di San Marco*. Vol. I, tav. XLIX. Valentinelli : *Marmi scolpiti*, etc., n° 200. Le bas-relief est reproduit à la suite du catalogue par une planche, qui n'en donne qu'une idée insuffisante : (tav. XL.)

(2) *Griechische Reliefs*, n° 112. Cf. Kékulé, *Antike Bildwerke im Theseion*, n° 374.

(3) *Annali dell' Inst. Arch*, p. 244 et suiv. *Sur deux bas-reliefs de Gortyne et d'Athènes*. Le Bas paraît avoir mal regardé le marbre ; il décrit le héros comme posant la main sur le front du taureau.

(4) *Arch. Zeitung*, 1872, p. 88, *Die Antikensammlung der Marciana zu Venedig*, n° 200.

(5) Le Bas, *Annali*, 1843, *loc. cit.*, et *Monumenti inediti*, vol. IV, Pl. XXII B. Ce bas-relief a été très inexactement reproduit dans l'*Arch. Zeitung* (septembre 1847, n° 33, pl. XXXIII)

Le caractère votif est nettement déterminé par la dédicace écrite au-dessus des suppliants : ΣΩΣΙΠΠΟΣ ΝΑΥΑΡΧΙΔΟ ΑΝΕΘΗΚΕΝ. Or les traits du héros athénien ne rappellent en rien la figure de notre bas-relief ; coiffé d'un casque eonique et vêtu d'une chlamyde, il s'appuie sur un long bâton. Ce monument est précieux ; il nous montre le type de Thésée, tel que l'avait consacré à Athènes la tradition populaire.

Quant aux caractères particuliers de jeunesse et d'élégance attribués par le sculpteur à l'Héraklès de l'ex-voto de Venise, ils ne sont pas sans exemple dans les monuments de même ordre où figure le héros. Je me borne à indiquer ici quelques bas-reliefs de style hellénique, à titre de rapprochement.

1° En tête de stèle : Héraklès, appuyé sur sa massue, couronne Athéna, debout auprès du Démos. Les formes du corps sont sveltes ; malheureusement l'état du marbre ne permet pas de reconnaître si Héraklès est imberbe (1).

2° Héraklès figure aussi sur un charmant bas-relief, publié par M. Kékulé (2) : le visage est imberbe, la chevelure bouclée ; c'est l'éphèbe dans toute la fleur de la jeunesse. Niké, appuyée sur Hébé, couronne le héros. Une grande analogie avec un bas-relief de la villa Albani, représentant Héraklès, Thésée et Pirithoos (3), a conduit M. Kékulé à proposer le nom d'Héraklès.

3° Ex-voto trouvé à Ithôme, publié par M. Schöne (4). On y retrouve tous les détails essentiels de notre ex-voto : la peau du lion, la massue, l'édicule figuré dans le fond, et le suppliant qui amène les victimes, un taureau et un bélier.

Il serait facile de multiplier les termes de comparaison : les peintures céramiques nous fourniraient des exemples nombreux de scènes où Héraklès offre les mêmes traits, et où l'on peut hésiter entre Thésée

d'après un dessin de l'Ἐφημ. Ἀρχ. 1840, n° 298. Voir l'article de E. Curtius et Panofka : *Akademos und Theseus ; Arch. Zeity.* loc. cit. Ce monument est au Louvre : Fröhner : *Inscriptions grecques*, n° 23.

(1) *Arch. Zeitung*, loc. cit., Pl. XXXIII.

(2) *Arch. Zeitung*, 1869, Pl. 24. 1, *Herakles und Hebe auf Griechischen Reliefs.*

(3) Zoega *Bassi rilievi*, II, 108.

(4) *Gr. reliefs*, 112. Pl XXVII. Le fragment qui porte le n° 113 pourrait aussi représenter Héraklès.

et lui. Cette incertitude paraît s'expliquer sans peine par les ressemblances que présentent les légendes des deux héros. La tradition, surtout en Attique, avait fini par confondre deux cycles distincts, et par associer dans les mêmes entreprises le fils de Zeus et celui d'Égée : Thésée était devenu un second Héraklès (1). Il est naturel que l'art des ex-voto, des vases peints, en un mot de toutes les productions d'ordre secondaire, se ressente d'une pareille confusion. L'art industriel, qui s'inspirait des croyances populaires, et ne se piquait pas d'une parfaite exactitude mythologique, a fort bien pu faire prédominer dans les représentations d'Héraklès ce caractère de jeunesse et de grâce qui appartenait à Thésée, et rappelait le jeune homme arrivant à Athènes dans tout l'éclat de sa beauté presque féminine, plutôt que le vigoureux athlète, aux formes nerveuses et robustes, qui a si souvent inspiré les artistes de l'école de Sicyone.

III

Nous avons essayé de montrer quel parti suivaient, dans les représentations des dieux helléniques, les sculpteurs chargés d'exécuter ces petits tableaux de marbre. Le troisième bas-relief, que reproduit la planche II, nous les fait voir aux prises avec un ordre de sujets un peu différent (2). Il ne s'agit plus seulement de divinités ou de héros qui ont leur place fixée dans le panthéon grec et par suite offrent un type consacré par une longue tradition artistique. A côté de Cybèle figure un dieu étranger, Attis, et notre bas-relief emprunte à cet élément nouveau un intérêt tout particulier.

Il est à peine besoin de rappeler l'origine asiatique du culte de la Mère des Dieux (3). C'est de la Phrygie et de la Lydie que venaient les légendes obscures et contradictoires qui faisaient du jeune Attis tantôt un prêtre de Cybèle, tantôt l'amant de la grande déesse. Autant qu'on peut en

(1) Voyez P. Decharme. *Mythologie de la Grèce antique*, p. 515.

(2) Décrit par Valentinelli : *Marmi scolpiti*, etc., n° 233, et reproduit pl. L. Cf. Zoega, *Bassi rilievi*, II, p. 73.

(3) Voir P. Foucart, *Des associations religieuses chez les Grecs*, p. 88 et suiv. Cf. Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*, p. 344.

juger d'après des témoignages fort confus, le mythe présentait plusieurs phases distinctes, que rappelait la double fête célébrée au printemps par les Phrygiens de Pessinunte. Le jeune dieu, en proie au délire où l'avait jeté la déesse jalouse, se mutilait de ses propres mains, et mourait. Saisie de regrets, la Mère des Dieux recherchait le corps d'Attis dans une course douloureuse, et le métamorphosait en pin; mais bientôt, à l'image de la nature qui renaît au printemps, le dieu ressuscitait. C'est la mise en scène du mythe qui formait le fond des cérémonies phrygiennes, dont Lucien et Diodore nous ont conservé le détail (1). De la Phrygie, le culte de la Mère des Dieux s'était répandu sur toute la côte ionienne et de là, avait passé dans la Grèce propre. On sait qu'à Athènes la déesse avait un temple, le Métrôon, où étaient conservées les archives de l'État.

Le caractère tout à fait hellénique de notre ex-voto semblerait prouver, au premier abord, que Cybèle et son compagnon avaient reçu le droit de cité complet dans la religion officielle des Grecs. Rien ne le distingue pour la composition de la scène, des bas-reliefs votifs consacrés aux autres dieux : on pourrait supposer qu'il provient d'un sanctuaire de l'Attique ou du Péloponnèse. Mais la présence d'Attis ne permet guère de croire qu'il ait pu être trouvé dans la Grèce propre. Si le culte de Cybèle, dans certaines villes, est officiellement reconnu par l'État, le personnage d'Attis reste longtemps étranger au panthéon hellénique (2). En Attique, les Orgéons du Pirée, qui n'ont rien de commun avec le culte de la cité, sont les seuls qui célèbrent les fêtes du dieu, les Ἀττίδεια; dans les autres pays grecs, on ne le trouve associé à la déesse qu'à Dymæ et à Patræ, en Achaïe; encore Pausanias a-t-il soin de noter que dans cette dernière ville, le Métrôon de la Grande Mère Dindyméné ne contient aucune image d'Attis (3). Il est à remarquer que les

(1) Lucien, *Deor. Dial.*, 12. — Diodore, III, 59.

(2) A propos de ces dieux étrangers, voir Foucart, *loc. cit.*, p. 91.

« Six cents ans plus tard... Lucien ne voulait pas davantage les tolérer dans l'Olympe. Qu'il s'assit à la table ou au conseil des dieux, Attis était, avec ses compagnons barbares, Sabazios, Mên, Mithras, l'objet des plaisanteries de Momus : c'étaient des étrangers, incapables même de comprendre le salut qu'on leur adressait, des dieux bâtards, inscrits par fraude sur la liste des divinités, c'étaient des métèques. »

(3) Paus., VII, 20, 3 : « Ἐν δὲ αὐτῷ καὶ Ἄττης ἔχει τιμάς· τούτου μὲν δὴ ἄγαλμα οὐδὲν ἀποφαίνουσι. »

nombreux ex-voto à Cybèle trouvés en Grèce la représentent seule (1), comme si le caractère équivoque de ce dieu asiatique avait répugné à l'esprit grec, jusqu'à ce que la popularité toujours croissante des pratiques orientales l'eût imposé à la Grèce et à tout le monde ancien. Ces raisons nous conduisent à accepter volontiers l'indication ou plutôt l'hypothèse de Zoega, qui désigne Smyrne ou Magnésie comme le lieu de provenance de notre ex-voto (2). En effet, sur la côte d'Asie, le culte du dieu phrygien ne rencontrait pas les mêmes préventions que dans la Grèce propre; il y était établi de tout temps. Smyrne avait son Métrôon (3), où Cybèle et Attis étaient honorés, non plus comme des étrangers, mais comme des divinités nationales. On admettra sans peine que la côte ionienne était un terrain éminemment favorable à cette fusion des formes grecques et des croyances orientales, dont notre bas-relief nous offre un curieux exemple.

Les lignes générales de la composition rappellent de tous points le type classique des ex-voto. Deux femmes apportent leur offrande à Cybèle et à Attis; l'une d'elles tient une petite coupe, l'autre porte un objet de forme indistincte, où il faut sans doute reconnaître un tabouret. Le type figuré de la déesse ne diffère pas de celui qui nous est connu par les nombreuses représentations de la déesse; le modios dont elle est coiffée, les longues boucles de cheveux tombant sur la poitrine, le voile qui part de la coiffure, pour se nouer à la ceinture, et envelopper de ses plis la partie inférieure du corps, voilà autant de traits familiers à l'art, qui a depuis longtemps arrêté la forme plastique de la Mère des Dieux. D'une main, la déesse porte le tympanon, de l'autre elle tient le sceptre. Un lion est assis à ses pieds, traité dans le style un peu conventionnel que les artistes grecs appliquent souvent aux représentations de cet animal. Le sculpteur n'a pas montré la déesse assise, comme on la voit sur un grand nombre d'ex-voto, où son attitude rappelle l'épithète

(1) Voir la liste que donne M. Stephani : *Der ausruhende Herakles*, p. 68. M. Heydemann en décrit plusieurs qui ne figurent pas dans le catalogue de Stephani : *Die Antiken Marmor-Bildwerke*, etc.; nos 440, 504, 506 et passim.

(2) « Forse da Magnesia o Smirne proviene il bassorilievo. » *Bassi rilievi*, II, p. 73. Comme les deux précédents, il provient de l'ancienne collection Grimani.

(3) Strabon, 646, B.

d'εὔθρονος attribuée aux divinités matronales (1). Il est vraisemblable que la composition du bas-relief à plusieurs personnages s'y opposait, et l'on sait que la liberté d'exécution est un des principaux mérites de ces petits tableaux religieux.

Le personnage d'Attis nous offre des particularités beaucoup plus originales ; c'est comme la traduction figurée d'une divinité orientale, faite par un artiste grec. Ce serait une curieuse étude que de rechercher par quels procédés l'esprit grec, épris de netteté et de précision, avait pu dégager du symbolisme asiatique les éléments d'un pareil type plastique. Dans cet ordre de sujets, l'art n'était pas soutenu par une tradition déjà longue; il ne profitait pas du travail d'abstraction accompli par la poésie, qui avait donné aux dieux helléniques des attributs, des caractères moraux, une physionomie distincte. On ne sait au juste ce que la plastique pouvait emprunter aux images du culte oriental, à ces figurines d'Attis, dont parle Diodore (2), et que les Phrygiens couchaient sur un lit funèbre, au milieu des lamentations et des transports de douleur. Les légendes étaient obscures, empreintes de ce mysticisme passionné, qui recherche plutôt des émotions violentes et confuses, que des formes nettement arrêtées. Le jeune pin couronné de violettes qu'on traînait dans le sanctuaire de Cybèle, à Pessinunte, était un emblème qui suffisait à des imaginations surexcitées. Pour introduire le dieu dans le panthéon grec, et lui donner place à côté de ces nobles figures, l'art devait faire un choix, éliminer le symbolisme trop grossier qui aurait répugné au génie hellénique, et retenir les traits qui pouvaient composer un type à la fois expressif et simple. La rareté des monuments conservés, pour la bonne époque de l'art, ne nous permet pas de remonter à ces origines; le témoignage des vases peints de style sévère nous manque complètement (3). Au moins l'ex-voto de la

(1) Voir en particulier le bas-relief en terre cuite dorée trouvé sur la côte ionienne. E. Curtius, *Kybelerelief von der ionischen Küste. Mittheil. des Arch. Inst.*, 1877, p. 18, pl. III. Cf. Heydemann, *Marmor-Bildwerke*, nos 762, 767, 768, 769, etc.

(2) III, 59 : Διόπερ τοὺς Φρύγας εἴδωλον κατασκευάσαι τοῦ μειρακίου, etc.

(3) Il est souvent difficile de décider si certaines figures, dans les peintures de vases, représentent Attis ou Adonis. Voir de Witte et Lenormant, *Elite céramographique*, p. 179. Attis figure quelquefois sur les vases de la grande Grèce : de Witte, *Catalogue Durand*, n° 1376. Mais ces représentations sont certainement d'une date plus récente que le bas-relief de Venise.

Marciana nous fournit-il un exemple relativement ancien du dieu représenté sous sa forme grecque.

Le sculpteur a réduit le symbolisme oriental à ses moindres éléments. L'origine d'Attis est indiquée par le costume phrygien dont il est revêtu. Les bouts flottants de la mitre asiatique encadrent son visage, comme pourraient le faire de longues boucles de cheveux. Sur une tunique à manches est jeté un court manteau, dont la forme n'a rien de grec; c'est plutôt une écharpe retenue par une agrafe, et qui peut s'enrouler autour du bras. Les anaxyrides complètent le costume, et le bâton recourbé, ou pedum, que le dieu tient de la main gauche, rappelle les occupations pastorales du jeune pâtre phrygien. Mais, en dépit de ces attributs étrangers, l'ensemble de la figure offre un aspect franchement hellénique. Dans l'attitude, dans le mouvement général, l'artiste a suivi la tradition de ce genre de bas-relief: un Héraklès jeune, un Thésée, ne seraient pas posés autrement. Toutefois c'eût été un contresens que de prêter à Attis la vigueur des héros grecs; le sculpteur a cherché à traduire le caractère efféminé de l'amant de Cybèle. Les formes élancées qui se devinent sous les plis du vêtement, l'expression du visage, dont les traits ont une douceur féminine, tout concourt à donner à cette charmante figure une sorte de grâce alanguie; il était difficile de retracer avec plus de tact et de discrétion la physionomie de cet étrange personnage, dont le culte faisait appel au sentiment, beaucoup plus qu'à la raison.

Parmi les représentations d'Attis, il en est peu qui se rattachent plus étroitement à la pure tradition hellénique; c'est aussi une des plus anciennes. Comparés à l'ex-voto de la Marciana, les monuments de date plus récente trahissent au contraire une tendance marquée à exagérer le symbolisme. Les terres cuites de Tarse, qui ne sont pas antérieures aux Séleucides, montrent Attis figuré sous une forme ambiguë, et lui prêtent les ailes recoquillées de Mèn, ou le couronnent du feuillage mystique de l'Eros bachique (1). A l'époque romaine, les monuments du culte d'Attis sont nombreux. La fréquence des cérémonies taurobotiques, le mysticisme funèbre qui se rattache à ces pratiques

(1) L. Heuzey, *les Fragments de Tarse au musée du Louvre. Gazette des Beaux-arts*, t. XIV, pp. 401 et 403, fig. 12 et 13.

orientales, contribuent à les multiplier (1); aussi les images du dieu phrygien que possèdent nos musées appartiennent-elles pour la plupart à la période impériale. C'est un art fort médiocre que celui des bas-reliefs sculptés sur les autels tauroboliques et crioboliques où les marbriers ont accumulé les emblèmes du culte : le pedum, la syrinx, et le pin mystique où sont suspendues des cymbales. L'exécution est souvent trop peu soignée pour qu'on puisse rien en conclure sur le type d'Attis à l'époque romaine (2); mais les bronzes, les statuettes, montrent que l'art ne reculait pas devant certains signes qu'a écartés notre sculpteur grec. Plusieurs bronzes du Louvre nous font voir le dieu vêtu d'un costume collant d'une seule pièce, parsemé de rosaces et d'étoiles, et laissant le ventre à découvert, pour rappeler la mutilation infligée par la Mère des Dieux à son amant (3). C'est dans le même esprit, sans doute, que sont conçues les deux statues de marbre de l'ancienne collection du prince de Salerne à Naples (4) : les formes y sont rondes et molles. Ailleurs, certains emblèmes accusent fort clairement des emprunts au symbolisme asiatique : telle est la fleur de lotus portée par le dieu sur un bas-relief de bronze du musée de Berlin (5); tel est encore le bonnet orné d'étoiles attribué à Attis sur un bronze du même musée (6). Ces rapprochements suffisent, croyons-nous, à faire sentir par quel degré de mesure l'ex-voto de Venise se distingue des monuments plus récents : les qualités de choix et de réserve qu'il révèle n'appartiennent qu'à l'art hellénique.

Les personnages accessoires et le fond du bas-relief méritent quelque attention. On sait que d'habitude la scène est encadrée dans un motif ar-

(1) Voir sur le culte d'Attis pendant l'Empire, l'article de M. Henzen : *Atti. Annali dell' Instituto*, 1856, p. 110 et suiv.

(2) Voir en particulier l'autel taurobolique d'Attis, dédié par Archéléos, et trouvé en Attique, près de Khalandri. A. Conze, *Arch. Zeitung*, 1863, p. 73, pl. CLXXVI-CLXXVII. Cf. Heydemann, *Marmor-Bildw.*, n. 379.

Il y a également à la villa Albani un autel taurobolique d'une exécution un peu plus soignée. Zoega, *Bassi rilievi*, I, pl. XIII, et Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, p. LVIII, n° 230.

(3) Longpérier, *Notice des bronzes antiques du Louvre*, n°s 444, 445, 446.

(4) Henzen, *Annali, loc. cit.*

(5) Publié par Urlichs : *Rhein. Jahrb.*, XXIII, pl. III. Cf. Friederichs, *Kleinere Kunst und Industrie*, etc., n° 2005 b.

(6) Friederichs, *loc. cit.*, n° 2006.

chitectural peu compliqué ; si le temple est figuré, c'est par une indication très sommaire, et le point de vue est généralement pris du dehors. Ici, l'artiste a placé les divinités dans l'intérieur du Métrôon, dont les portes entr'ouvertes livrent passage à deux femmes. Est-ce une allusion au culte mystérieux d'Attis, dont l'image était surtout entrevue au fond du sanctuaire, dans les scènes d'époptie réservées aux initiés (1)? Il semble qu'on peut proposer une explication plus simple, et ne voir dans cette disposition qu'un motif ingénieux pour donner au bas-relief plus de couleur et de variété. La préoccupation d'introduire la perspective dans ce petit tableau de marbre est fort sensible. Tandis que la première des deux femmes se présente en forte saillie, la seconde, de proportions plus réduites, et d'un relief plus atténué, est vue à l'arrière-plan ; elle vient seulement de franchir le seuil de la porte, dont le vantail à demi poussé ouvre une échappée de vue sur le dehors. En cherchant un effet de lointain, le sculpteur a essayé d'emprunter à la peinture une de ses ressources. Cette curieuse tentative n'est sans doute pas le fait d'un caprice d'artiste en quête de nouveauté. Si l'on admet, comme nous le pensons, que le bas-relief appartient à la période hellénistique, il est assez naturel de retrouver ici la trace du goût nouveau qui se fait jour sous les premiers successeurs d'Alexandre. Or on sait, par le témoignage des peintures pompéiennes, à quel point les artistes alexandrins avaient mis en faveur les trompe-l'œil, les perspectives fuyantes qui montraient au spectateur des intérieurs de palais, de longues suites de portiques et de colonnades (2). Certaines peintures de Pompéi offrent des analogies remarquables avec notre bas-relief pour la disposition du fond ; nous citerons par exemple plusieurs panneaux, où derrière des personnages placés au premier plan, on aperçoit des portes entr'ouvertes, un fond qui se perd dans l'éloignement (3). Ces ressemblances sont-elles fortuites, ou ne témoignent-elles pas que l'art industriel participait au mouvement général de l'époque alexandrine?

Nous n'insisterons pas sur ces rapprochements, qui ne peuvent nous

(1) Pausanias signale ce caractère mystérieux du culte d'Attis : « Ἄττης δὲ ὅστις ἦν, οὐδὲν οἷός τε ἦν ἀπόῤῥητον ἐς αὐτὸν ἐξευρεῖν. » VII, 17, 9.

(2) Voir les remarques de M. G. Boissier, dans ses *Promenades archéologiques*, p. 335 et suiv.

(3) Roux, *Herculanum et Pompéi*, vol. I, pl. XIV, XXX, XXXI, etc.

conduire qu'à une simple vraisemblance. Pour l'ex-voto à Cybèle comme pour les deux précédents, il y aurait quelque témérité à proposer des dates trop précises. Dans cet ordre de monuments, plus que dans tout autre, il y a lieu de compter avec des négligences qui peuvent altérer les caractères du style; il serait inutile d'en chercher la date avec la rigueur que commanderait l'étude d'une importante œuvre d'école. Remarquons seulement que les ex-voto de la Marciana sont loin d'appartenir à une basse époque, et qu'à ce titre seul, ils méritaient de figurer dans ce recueil. Si on les rapproche des bas-reliefs qui sont datés, par exemple des en-tête de décrets du IV^e^ siècle (1), ils peuvent soutenir la comparaison : c'est la même composition élégante et sobre, dépourvue de recherche, c'est le même style aisé et facile. Les défauts d'exécution technique sont personnels au sculpteur, et ne témoignent pas contre les traditions de l'époque. On ne se tromperait pas de beaucoup, croyons-nous, en les répartissant sur une période qui s'étendrait de la fin du IV^e^ siècle aux dernières années du III^e^. Malgré des négligences inévitables, ces monuments ont leur valeur pour l'histoire de l'art. Ils nous donnent la mesure de l'éducation artistique dans les ateliers les moins privilégiés; ils nous montrent à quel point le goût était le même, à tous les degrés, et prouvent une fois de plus que les Grecs n'auraient pas compris qu'on fît une distinction entre l'art et la production industrielle.

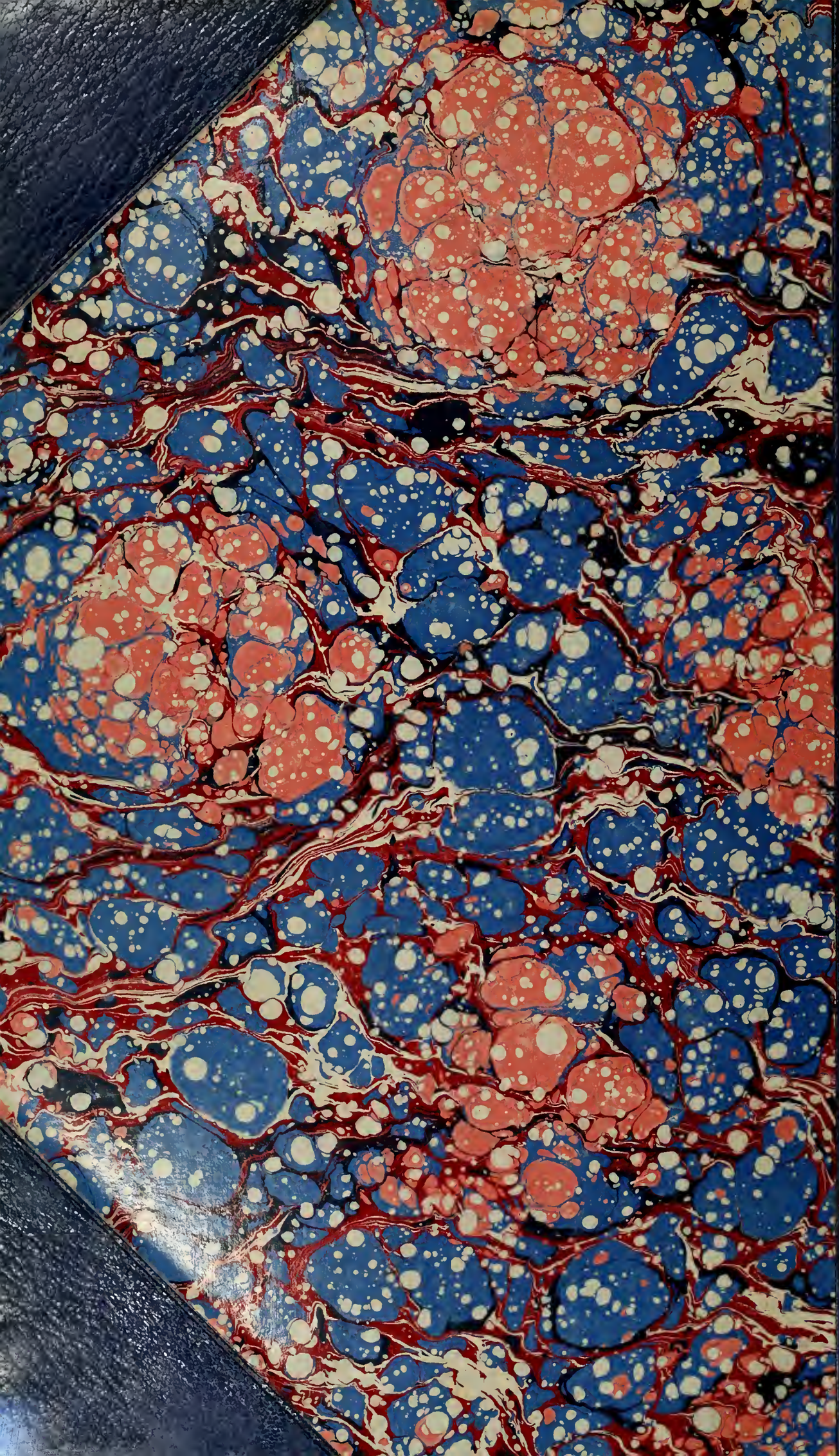
Bordeaux, 12 février 1882.

(1) Voir *Bulletin de Corresp. hellénique* : 1878, Pl. XI et XII, et 1881, Pl. V et IX.

Paris. — Typographie Georges Chamerot, rue des Saints-Pères, 19. — 12427.

Association des Etudes Grecques

Tous droits réservés

CYBELE ET ATYS

Musée de